بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلاميـــــة - غزة

عمادة الدراســـات العليـــا

كليـــــــــــة الآداب

قســـــــــم اللغة العربية

الجامعة الإسلامية - غزة
Islamic University - Gaza

الخطاب الشعري عند ابن حَمْدِيس الصّقلّي

((دراسة أسلوبية))

إعداد:

محمد كمال سليمان حمادة

إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف شحدة الكحلوت

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية – غزة

1433هـ – 2012م

إقرار

أنا الموقِّع أدناه مقدِّم الرسالة التي تحمل عنوان:

الخطاب الشعري عند ابن حَمْدِيس الصِّقلّي

((دراسة أسلوبية))

أقرُّ بأنّ ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمّت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدّم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

DECLARATION

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

اسم الطالب **محمد كمال سليمان حمادة**

Student's name: **Mohammed Kamal Hamada**

Signature: **التوقيع**

Date: السبت / ٣/ نوفمبر /٢٠١٢م **التاريخ**

الخطاب الشعري عند ابن حَمْدِيس الصّقلّي

«دراسة أسلوبية»

اسم الباحث: محمد كمال سليمان حمادة

تاريخ المناقشة: ٢٠/ ١٠/ ٢٠١٢م عدد صفحات البحث: ٣١٨

لجنة المناقشة:

١- أ.د. يوسف شحدة الكحلوت	مشرفاً ورئيساً
٢- د. محمد مصطفى كلاب	مناقشاً داخلياً
٣- د. عبد الرحيم حمدان حمدان	مناقشاً خارجياً

هدف الدراسة: تهدف الدراسة إلى تحديد العناصر الخاصة بشعر ابن حمديس والسمات الفنية ورصد الظواهر والخصائص الأسلوبية في الخطاب الشعري عنده والكشف عن طاقاتها الدلالية في نسيج النص الشعري، ما جعل منه شاعراً يحظى باختصاصه بمدح الملوك والأمراء.

منهج الدراسة: اعتمد الباحث المنهج الأسلوبي في دراسة شعر ابن حمديس.

وقد اقتضى البحث أن يُقسَّم إلى خمسة فصول، تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتنتهي بخاتمة، وتشمل المقدمة العنوان وأسباب اختيار الموضوع، والمنهج المتبع في دراسة النصوص، والفصول التي يتكون منها البحث، وقد خُصص **التمهيد** للحديث عن حياة ابن حمديس ونسبه وسيرته ورحلاته، والعوامل المؤثرة في شعره، ومكانته الأدبية وملكته الفنية، وقد جاءت الفصول على النحو التالي:

الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية: التراث النقدي العربي والأسلوبية الحديثة.

الفصل الثاني: المعجم الشعري: وما فيه من محاور دلالية وألفاظ غريبة ومعرّبة وتراثية.

الفصل الثالث: البنية التركيبية، يبحث الخصائص التركيبية في الجملة الشعرية.

الفصل الرابع: الصورة البيانية التي يشكلها ابن حمديس وأشكالها وأدواتها.

الفصل الخامس: البنية الموسيقية، وجماليات الإيقاع.

الخاتمة: وقد خُتم البحث بسردَ الباحث أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

Poetic discourse when Ibn Hamdis Al Sicili (stylistic)

Student: Mohamed Kamal Soliman Hamada

Date of Viva: 20/10/2012 m **Number of pages**: 318

Viva Committee:

1 – Professor. Yosef Shehda El Kahlout	supervisor & Chairman
2 - Dr. Mohammad Mustafa Kullab	Internal Examiner
3 - Dr. Abd El Rahim Hamdan Hamdan	External Examiner

Objective of the study: The study aims to determine the elements of poetry son Hamdis and technical features and monitoring phenomena and stylistic characteristics in poetic discourse has detected semantic energies in the fabric of the poetic text, what made him a poet specialists praising kings and princes.

Methodology: The researcher stylistic approach in the study of hair Ibn Hamdis.

The necessary research that is divided into five chapters, preceded by an introduction and pave, ending a conclusion, and include provided the title and the reasons for choosing the topic, and the approach taken in the study of texts, and the chapters that make up the search, has been allocated the boot to talk about the poet's life and lineage and his life and his travels, and factors affecting the hair, and his literary stature and his queen art, has chapters were as follows:

Chapter I: Method and stylistic: Arab monetary heritage and modern stylistic.

Chapter II: poetic lexicon: and the semantic axes and Western words, expressing and heritage.

Chapter III: compositional structure, looking compositional characteristics in poetic sentence.

Chapter IV: graphic posed by Ibn Hamdis and forms and tools.

Chapter V**:** the musical structure, and aesthetics of rhythm.

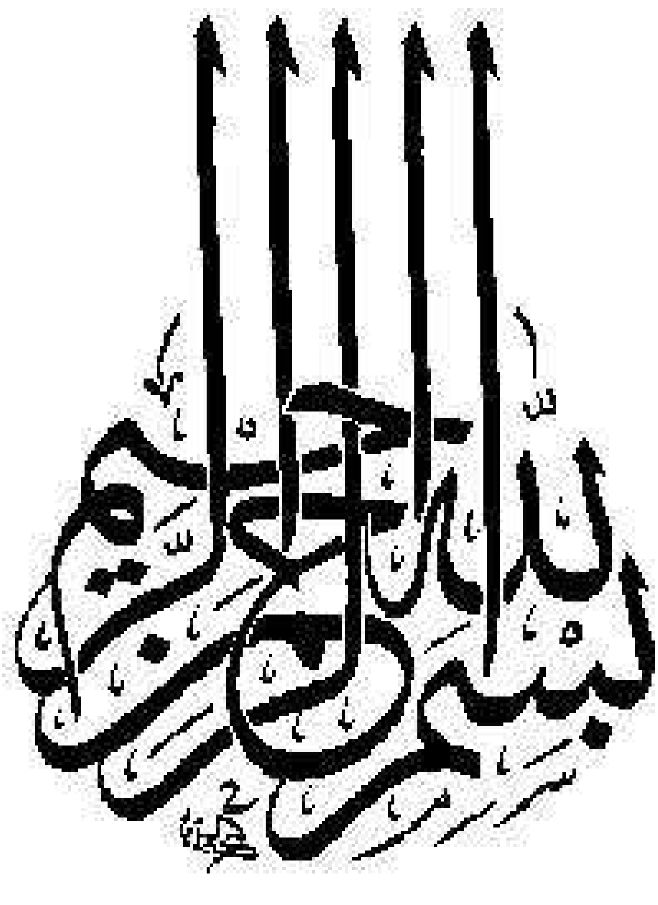
Conclusion: The research concluded Researcher lists the most important findings of the researcher.

الخطاب الشعري

عند

ابن حَمْدِيس الصّقلّي

دراسة أسلوبية


بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ (النمل: ١٩).

إهداء

إلى والدي الذي غرس فينا حبَّ العلم

إلى والدتي رمز الحب والعطاء

إلى إخوتي الشموع التي أضاءت درب حياتي .

شكر وتقدير

الحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أتوجه بخالص الشكر والتقدير لأستاذيّ الكريمين: الدكتور محمد كلاب، والدكتور عبد الرحيم حمدان، على ما بذلاه من جهد في قراءة هذا البحث، وإبداء التوجيهات والملاحظات القيمة.

والشكر موصول لعميد كلية الآداب الأستاذ الدكتور وليد عامر، وعميد الدراسات العليا الأستاذ الدكتور فؤاد العاجز، ومشرف الدراسات العليا الدكتور محمد البع، ورئيس قسم اللغة العربية الدكتور وليد أبو ندى، وإلى كل أساتذتي في الجامعة الإسلامية بغزة، الذين أفاضوا عليّ بعلمهم وتوجيهاتهم، حفظهم الله تعالى، وأبقاهم كنزاً لهذا الوطن الغالي.

كما أتقدم بالشكر لكلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث، وأخصّ بالذكر والديّ العزيزين اللذين غمراني بتشجيعهما لمواصلة دربي حتى يخرج هذا البحث إلى النور.

وأشكر زملائي وأصدقائي في دفعة الماجستير على حسن صحبتهم واحترامهم وتقديرهم، وعلى ما انتفعنا به من خلال المناقشات العلمية.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى زملائي في العمل، الذين مدوا لي يد العون في إنجاز هذا البحث.

إليهم جميعاً الشكر والتقدير، وجزاهم الله خير الجزاء، وجعله في ميزان حسناتهم.

المقدمـــــــة

المقدِّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث هادياً ومبشراً ورحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد...

امتدت الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين، إلى أن وصل الإسلام إلى أوروبا وإفريقيا، وسيطر المسلمون على جزر البحر المتوسط، والتي كان أهمها جزيرة صقلية حيث وُلد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الصقلي فيها ونشأ وتعلّم وتلقى فيها مبادئ الأدب مما جعله شاعراً يستطيع أن يقف أمام الملوك والأمراء يمدحهم ويصف بطولاتهم وأمجادهم، ثم هاجر إلى بلاد الأندلس بسبب الحروب التي اندلعت في موطنه طالباً للأمن والأمان والمكانة الأدبية.

وقد كانت الأندلس معلماً تهفو إليه القلوب وتستنير به العقول، فتحولت أنظار المسلمين إليها، وبدأ يطلبها العلماء والنقاد والأدباء والشعراء، ويرتحلون إليها منذ شرع المسلمون في عمارتها بعد أن فتحها طارق بن زياد سنـ٩٢ـة من الهجرة، فتوافد عليها الكثير من المسلمين ليستقروا فيها، ويحيوا بعلومهم بين أهلها، وينثروا ذخائر أدبهم في ربوعها، فيضيفوا إلى بهاء طبيعتها وروعة جمالها ذوقاً أدبياً فياضاً وروحاً علمية تبعث الحياة فيها، حتى تصبح رمزاً للتقدم الفكري والإبداع الأدبي عند المسلمين.

ثم هاجر مرة ثانية إلى إفريقيا؛ ليمكث فيها حتى الممات، فكان يمدح الملوك بأشعاره البديعة، ويعبر عن الأدب بأنفاسه الرفيعة، فيجري قوله عذباً مع الماء، ويأخذ بمجامع الأهواء، وبذلك فقد عايش الشاعر بيئات ثلاث بما فيها من أحداث، وما لها من تاريخ، فخاض التجارب، وشاهد الغرائب، حتى رقّ ذوقه وعذب شعره، فاختاره الباحث موضوعاً لدراسته في هذا البحث العلمي، ليكون عنوانه:

الخطاب الشعري عند ابن حَمْدِيس الصّقلّي

(دراسة أسلوبية)

وقد جُمع شعر ابن حمديس في ديوان له كان قد صنعه لنفسه، وحققه د. إحسان عباس، ويحوي (٣٣٦) قصيدة، تجمع (٦٠٣٣) بيتاً من الشعر، إضافة إلى ذيل الديوان الذي ألحق به ويحوي (٣٣) مقطوعة تجمع (٢٢٥) بيتاً، ويتكون الديوان من (٥٦٠) صفحة.

وقد حرص الباحث على اختيار هذا الموضوع، الذي يتناول شعر ابن حمديس كأحد أدباء الذين تنقلوا في بيئات مختلفة فهو شاعر صقلّي وأندلسي وإفريقي، من خلال منهج نقدي حديث، لأمور عديدة:

أولاً: قلة وجود دراسات أسلوبية تغني البحث الأندلسي بشكل متخصص تهتم بالموضوع أو الأسلوب، أو تعتني بدراسة شعر ابن حمديس من الناحية الأسلوبية، التي تبرز أهم الخصائص الأسلوبية والسمات الفنية التي يتميز بها شعره.

ثانياً: يُعتبر ابن حمديس الصقلي أحد الشعراء المجيدين الذين رحلوا إلى الأندلس بحثاً عن الأمل بعد أن أُخرج من وطنه بعد الاحتلال، وطلباً للمكانة الأدبية، ، معتمداً في ذلك على قدرته الشعرية التي يعبر بها عن أفكاره من خلال الألفاظ العذبة التي تدل على المعاني الرقيقة بصورة يحتضنها الإبداع والتخيل.

ثالثاً: تمتلئ حياة ابن حمديس بالتجارب والخبرات، فقد عاش في صقلية وشاهد الأطماع الصليبية في بلاد المسلمين، وهاجر إلى الأندلس، وعاش فيها وعاصر أحداثها ووقائعها حتى شهد سقوط المعتمد[(١)]، وانقلاب حاله، ثم هاجر إلى إفريقيا عايش فيها ما عايشه من خبرات وتجارب مدح فيها الكثير من الملوك والأمراء، وزخرت حياته بالكثير من الأحداث التي ساهمت في صقل موهبته الشعرية، فهو يتميز بأنه شاعر الغربة والحنين الذي ظلّ يبكي فراقه لوطنه ويبكي غربته المرة التي أورثته مسحة حزن دائم يستطيع المتلقي أن يستشعرها في إبداعه؛ ليكون ذلك الإبداع نابعاً من تجربة شعورية حقيقية صادقة يشعر بها المتلقي كما يشعر بها المبدع.

رابعاً: تم اختيار الباحث للدراسة الأسلوبية لمحاولة المزاوجة بين الشعر العربي الأصيل في بلاد الأندلس بالدراسات النقدية الحديثة المعاصرة، وذلك للكشف عن جماليات الأسلوب التي يكتنز بها شعر ابن حمديس، من خلال الدراسة الأسلوبية التي تهتم بدراسة شعره من الجوانب اللفظية المعجمية، والتركيبية والبيانية والموسيقية بتنوعها: داخلية وخارجية.

ويهدف الباحث من خلال هذا البحث الذي يقدمه إلى:

[(١)] محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي، أبو القاسم، المعتمد على الله: صاحب إشبيلية وقرطبة وما حولهما، ولد في باجة (بالأندلس) وولي إشبيلية بعد وفاة أبيه المعتضد (سنة: ٤٦١هـ)، يقصده العلماء والشعراء والأمراء، وكان فصيحاً شاعراً وكاتباً، أسره ابن تاشفين (سنة: ٤٨٤هـ) وحُمِل مقيداً مع أهله إلى أغمات وبقي فيها إلى أن مات. انظر: الأعلام: الزركلي، ج٦، ص ١٨١.

أولاً: إظهار الذوق العام الذي يتسم به الشعراء في صقلية والأندلس وإفريقيا في تلك الحقبة الزمنية التي عاشها ابن حمديس ما بين الأندلس وإفريقيا.

ثانياً: تحديد العناصر الخاصة بشعر ابن حمديس والسمات الفنية والخصائص الأسلوبية التي يتميز بها شعره، بحيث تجعل منه شاعراً يحظى باختصاصه ببلاط المعتمد، وغيره من ملوك إفريقيا وأمرائها، ورصد الظواهر الأسلوبية البارزة في الخطاب الشعري عند ابن حمديس، والكشف عن طاقاتها الدلالية في نسيج النص الشعري، من خلال الكشف عن البنى التي يتركب منها الخطاب الشعري عند ابن حمديس.

وقد اتخذ الباحث المنهج الأسلوبي الذي يستقصي من خلاله جماليات أسلوب ابن حمديس في نظم قصائده، والمزايا الفنية التي يتميز بها شعره، من خلال دراسة الصورة البيانية، وتفاصيل المعجم اللفظي والبنية التركيبية والموسيقية التي يتحلى به شعره، متكئاً –ما استطاع– على الأسلوبية الإحصائية التي ترصد الكثير من الملامح الأسلوبية بشكل علمي منهجي دقيق.

الدراسات السابقة:

- (مقدمة المدحة الأندلسية بين ابن دراج القسطلي وابن حمديس): للباحثة غيداء أحمد، وقد قامت بهذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الماجستير، وقد اقتصرت هذه الدراسة على مقدمات قصائد المديح عند ابن حمديس وابن دراج القسطلي.
- الدراسة الثانية بعنوان: (ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس): للباحث رأفت محمد سعد استيتي وهي رسالة ماجستير من جامعة النجاح بفلسطين، وقد اعتنت الدراسة ببحث ألفاظ البيئة ودراستها كما جاءت في شعر ابن حمديس.
- الدراسة الثالثة: بعنوان: (ابن حمديس حياته وشعره): وقد اهتم باحثان منفصلان بدراسة نفس العنوان والموضوع وهما: نايف خالد الحسن، وعبد الهادي زاهر، حيث ركزا على دراسة حياة ابن حمديس مع الالتفات إلى دراسة شعره وكيفية انعكاسه على حياته، وانعكاس حياته في شعره.
- الدراسة الرابعة بعنوان: (ابن حمديس عصره وحياته وشعره): للباحث سعد اسماعيل شلبي، وهي دراسة مثل سابقتيها، لم تختص بالدراسة الأسلوبية المتعمقة في أسلوب ابن حمديس لإظهار خصائصه الشعرية.
- الدراسة الخامسة بعنوان: (الصورة الفنية في شعر ابن حمديس)، للباحث مبارك بن محمد العصيمي، رسالة ماجستير.

- الدراسة السادسة: (الزمن في شعر ابن حمديس الصقلي): للباحثة ختام محمد حسين العبودي حيث درست الباحثة شعر ابن حمديس من خلال رؤية زمنية في شعره.

الصعوبات التي واجهها الباحث

واجه الباحث في أثناء هذه الدراسة بعض الصعوبات التي حاول أن يتغلب عليها بالصبر والمثابرة، ومنها:

١- عدم توفر المراجع التي تهتم بدراسة حياة الشاعر ابن حمديس، أو الدراسات التي أجريت حول حياته وشعره، مما جعل الباحث يلجأ إلى مصادر ثانوية ليغطي هذا النقص، وذلك يرجع إلى الحصار المفروض على قطاع غزة، حيث يصعب دخول الكتب والمراجع والمصادر التي يحتاجها الباحثون.

٢- يعد الديوان كبيراً ويحتوي على عدد كبير من القصائد والأبيات فكان الباحث يستغرق وقتاً طويلاً عند رصده لمظهر من مظاهر الأسلوبية في شعر ابن حمديس، أو يتناول قضية من قضاياه فيمكث وقتاً طويلاً في مراجعتها وتفحص الأبيات الكثيرة لاستنباطها ورصدها والكشف عنها.

وقد استخدم الباحث بعض الرموز في حاشية البحث التي تشير إلى دلالات معينة وهي:

ق : قصيدة　　　　　　د.ط: الكتاب بدون طبعة

د.ق: لم يكتب على الكتاب مكان النشر　　　　د.ت: لم يكتب تاريخ نشر الكتاب

وقد اقتضى البحث أن يُقسَّم إلى خمسة فصول، تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتنتهي بخاتمة، وتشمل المقدمة العنوان وأسباب اختيار الموضوع، والمنهج المتبع في دراسة النصوص، والفصول التي يتكون منها البحث.

وقد خُصص **التمهيد** للحديث عن حياة ابن حمديس ونسبه وسيرته ورحلاته، والعوامل المؤثرة في شعره، ومكانته الأدبية وملكته الفنية، ورأي بعض النقاد في أدبه.

أما تقسيم الفصول فقد جاء على النحو التالي:

الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية: وفيه تناول الباحث الأسلوب في التراث النقدي عند العرب، ونشأة الأسلوبية وتاريخها والتعريف بمصطلحها، ثم الوقوف على ما بينها وبين البلاغة العربية من علاقة وصلة.

الفصل الثاني: المعجم الشعري: وفيه تناول الباحث الألفاظ التي يتداولها الشاعر في شعره لتشكل معجمه الشعري الذي يعتمد عليه في إبداعه الأدبي، وقد قُسِّم الفصل إلى مبحثين يعتني المبحث الأول بالمحاور الدلالية التي تشكلها الدوال المتكررة في شعره، مثل: دال السلم

والحرب، والغربة والحنين، والشباب والشيب، والعذاب والحزن، والخمر، والألوان، والدلالات الناتجة من هذه المحاور الدلالية المتوزعة في ديوانها، واهتم المبحث الثاني بالمفردات المعجمية التي تتشكل في شعره، من أسماء الأعمال التراثية والأدبية والتاريخية، والألفاظ المعربة، والغريبة التي تُلاحظ في ديوانه.

الفصل الثالث: البنية التركيبية، ويختص ببحث الخصائص التركيبية في الجملة الشعرية من تقديم وتأخير وحذف، والأساليب الشعرية المتنوعة بين الخبر والإنشاء ودلالاتها، ودراسة التناص بمختلف أنواعه من خلال ظهوره في أبيات ابن حمديس.

الفصل الرابع: يتناول فيه الباحث الصورة البيانية التي يشكلها ابن حمديس ويستمدّها من المشاهد الحياتية اليومية، فينسج منها للمتلقي صورة إبداعية تعتمد على الخيال، من خلال الأدوات البلاغية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.

الفصل الخامس: البنية الموسيقية والإيقاعية، ويدرس فيه الباحث جماليات الموسيقى في شعر ابن حمديس، حيث يقسّمه إلى مبحثين، الأول يعتني بالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن العروضي الذي يسير عليه الشعراء كنمط مألوف من أنماط الموسيقى الشعرية وما فيه من إحصائيات حول علاقة الوزن بالمعنى والزحافات والعلل، ودراسة القافية وتنوعها وتوزعها حسب الموضوعات وما تضيفه من موسيقى غنية للنص يشعر بحلاوتها المتلقي.

ويهتم المبحث الثاني بدراسة الموسيقى الداخلية، ويدرس فيه الباحث المقاطع الصوتية التي تتكون منها قصيدة رثائه لجوهرة (جاريته المحببة إلى قلبه) حيث تُبرز دراسة المقاطع الصوتية جمالية التناسق الداخلي بين الحروف في إعطاء الموسيقى وزيادة فعاليتها في النص، إضافة إلى دراسة التكرار ودوره في إضفاء الموسيقى الداخلية، مثل: تكرار الحروف، والكلمات، والجمل، والصيغ الصرفية، وعلاقة الصوت بالمعنى، والتأثير الموسيقي لتكرار بعض الحروف التي تنسجم مع المعنى الذي ينظمه الشاعر، مع دراسة بعض المحسنات اللفظية التي تضيف موسيقى داخلية للنص من خلال الانسجام الموسيقي بين الحروف والكلمات والمعنى، والتماثل الحركي، والتقسيم الموسيقي الذي يعطي النص حيوية إيقاعية لا مثيل لها.

الخاتمة: وقد خُتم البحث بسردَ الباحث أهم النتائج التي توصل إليها من خلال هذه الدراسة لشعر ابن حمديس، وبعض التوصيات التي قد تفيد الدارسين فيما بعد.

والله أسأل أن يسهم هذا البحث، ولو بالنزر القليل في خدمة المجال النقدي والأدبي للتراث العربي، وأحمده تعالى بأن منّ عليّ بفضله وكرمه بإتمامه، وما استطعت ذلك إلا بتوفيق من الله، ثم بجهد وصبر من أستاذي الدكتور **يوسف شحدة الكحلوت**، فإن أحسنت فمن الله، وإن قصرت فمن نفسي والشيطان.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحث

محمد كمال حمادة

التمهيـــد

ابن حَمْدِيس حياته وشعره

(٤٤٧هـ - ٥٢٧هـ)

اهتم المسلمون في عهد الخلفاء الراشدين بالفتوحات الإسلامية لتوسيع الرقعة الجغرافية لبلاد المسلمين ونشر الدين الإسلامي في جميع نواحي الأرض، فاتسعت الفتوحات الإسلامية إلى أن وصلت إلى بلاد إفريقية، حينما ولّى الخليفة عثمان بن عفان عبد الله بن سعد على مصر وأمره بفتح إفريقية وأمده بجيش فيه الكثير من القادة والتابعين، وكان ذلك في سنة (٢٩) من الهجرة، وتم الفتح بدون أن يُوَلّى عليها أحد ولم يمتلكها المسلمون، وحين جاء معاوية بن أبي سفيان أرسل إليها عقبة بن نافع الفهري في سنة (٥٠) من الهجرة فغزاها، وملكها المسلمون واستقروا فيها، وأنشأ فيها مدينة القيروان[١].

وفي أثناء الفتح الإسلامي لإفريقية هرب الكثير من أهل إفريقية إلى جزيرة صقلّية، التي كانت قليلة العمارة خاملة الذكر لا يأبه بها أحد، فعمّروها وأحسنوا عمارتها وسكنوا فيها[٢]، فأصبحت من الجزر المأهولة بالسكان والمليئة بالجنان والرياض.

وحينما ولِي الخليفة العباسي المأمون الحكم امتدّ بالفتوحات الإسلامية لتكون جزيرة صقلية إحدى الجزر التي يفتحها المسلمون لنشر الدين الإسلامي فيها، ففتحها زيادة الله بن إبراهيم بن الأغلب أمير القيروان، حيث بعث إليها أسد بن الفرات، فمشى في مراكبه إلى سرقوسة[٣] وهي مدينة من مدن الجزيرة فنزل بمرساها وقاتل البطريق الذي كان بها حتى قتله، وكان هذا الفتح في

---

(١) انظر: معجم البلدان: الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، ت: ٦٢٦هـ)، الطبعة الثانية، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٥م)، ج١، ص٢٢٩.

(٢) انظر: آثار البلاد وأخبار العباد: القزويني (زكريا بن محمد بن محمود القزويني، ت: ٦٨٢هـ)، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت)، ص٢١٥، انظر: معجم البلدان: الحموي، ج٣، ص ٤١٧.

(٣) سَرَقُوسَةُ: بفتح أوّله وثانيه ثمّ قاف، وبعد الواو سين أخرى: أكبر مدينة بجزيرة صقلية، انظر: معجم البلدان: الحموي، ج٣، ص ٢١٤.

سنة ٢١٢ من الهجرة، وصار أكثر أهلها من المسلمين وبُنيت فيها الجوامع والمساجد ليُذكر فيها اسم الله(١).

وجزيرة صِقِلِّيَّة بثلاث كسرات وتشديد اللام والياء، وقيل بفتح الصاد والقاف، وكانت تسمى باللسان الرومي (**سِيْكَة**) بكسر السين وفتح الكاف وسكون الهاء، أو (**كِيْلِيّه**) بكسر الكاف واللام وتشديد الياء وسكون الهاء وتفسيرها التين والزيتون(٢).

وهي جزيرة مشهورة من جزائر بحر المغرب تقع بين إفريقية والأندلس، وفي مقابلة إفريقية، وهي مثلثة الشكل بين كلّ زاوية والأخرى مسيرة سبعة أيّام(٣)، "وصقلية اسم لإحدى مدنها فنُسبت الجزيرة كلها إليها"(٤).

وتعدّ جزيرة صقلية من الجزر العظيمة الضخمة الحصينة، فيها مدن كثيرة قيل إن فيها مائة بلد وثلاثين بلداً بين مدينة وقلعة غير ما بها من الضياع والمنازل.وطول هذه الجزيرة سبعة أيام وعرضها خمسة أيام، وهي جزيرة فائقة في الحسن والجمال فتمتلئ بالمياه والأشجار والمزارع والفواكه على اختلاف أنواعها فلا تنقطع صيفاً ولا شتاءً وأرضها تنبت الزعفران، بها جبال شامخة وعيون غزيرة وأنهار جارية ونزهة عجيبة، وبها أنواع كثيرة من الحيوانات الوحشية والأليفة، وتكتنز بالمعادن النفيسة من الذهب والفضة والنحاس والرصاص والحديد، فهي جزيرة ذات كنوز عظيمة، يتيه الناظر في جمالها ويُبهر من عطائها(٥).

في هذه الجزيرة ولد الشاعر أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي الصقلي المشهور بابن حمديس الصقلي، في سنة (٤٤٧ هـ/ ١٠٥٣م) لأسرة عربية متدينة محافظة من قبيلة الأزد، في مدينة سَرَقُوسَةُ كبرى مدن جزيرة صقلية، والتي نُسِبَ إليها(٦)، وتلقى

---

(١) انظر: آثار البلاد: القزويني، ص٢١٥، انظر: الروض المعطار في خبر الأقطار: الحِمْيَرى (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِميرى، ت: ٩٠٠هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، (بيروت، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠م)، ص٣٦٧.

(٢) انظر: معجم البلدان: الحموي، ج٣، ص ٤١٦

(٣) انظر: السابق نفسه، انظر: تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي (محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، الملقّب بمرتضى الزَّبيدي، ت: ١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، د.ط، (د.ق، دار الهداية، د.ت)، ج٢٩، ص٣١٨، انظر: آثار البلاد: القزويني، ص٢١٥.

(٤) الروض المعطار: الحِميري، ص٣٦٧.

(٥) انظر: آثار البلاد: القزويني، ص٢١٥، انظر: الروض المعطار: الحِميري، ص٣٦٧.

(٦) انظر: وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان: ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان، ت: ٦٨١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٧١م)، ج٣،

من خلال أسرته " شيئاً من أدب الإسلام، وحفظ طرفاً من الأدب العربي، وقرأ القصص والأساطير التي كانت يومئذ حديث الناس، كما طرق أذنه كثير من أخبار المسلمين، وشعر العرب ونثرهم، فاستعذب الشعر"[١] حتى شبّ وكبر وأخذ ينظم شعره العذب حتى أصبح شاعراً مبدعاً متفنناً في صروف الكلام، ماهراً في الشعر "يقرطس أغراض المعاني البديعة، ويعبر عنها بالألفاظ النفيسة الرفيعة، ويتصرف في التشبيه المصيب، ويغوص في بحر الكلم على در المعنى الغريب"[٢]، فهو يأخذ معاني الشعراء الآخرين فيحسن عرضها، وييسِّر تناولها، ويبلور معانيها، ويبدع في عرضها بأسلوبه ويزيد عليها، فكثير من معانيه مستمدة من أولئك الشعراء الذين تأثر بهم.

وبالإضافة إلى براعته في الشعر ونبوغه في نظمه بأغراضه المختلفة، ولا سيما في شعره الذي يذكر فيه حنينه إلى بلاده بعد تغربه، والذي ساهم في ظهوره وبروزه من بين الشعراء الكثر، وشعره الوصفي الذي أظهر فيه البراعة والقدرة على وصف الأشياء وخلق عالم جديد من الخيال لإظهار الصور بأبهى حلّة[٣]، فقد جعلته الثقافة الواسعة التي نالها في بلاده صقلية وبلاد الأندلس، إلى جانب شاعريته العذبة، مؤرخاً يستطيع أن يؤرخ للبلاد التي جاء إليها وافداً، حيث ألّف كتاباً في تاريخ الأندلس وسمّاه: "تاريخ الجزيرة الخضراء من بلاد الأندلس"[٤].

وحينما شبّ ابن حمديس بدأت حركات متمردة من الصليبيين تحاول استرداد الأراضي التي فتحها المسلمون وسيطروا عليها، فبدأت الحملات الصليبية بالتحرك باتجاه هذه الأراضي الإسلامية؛ ولأن صقلية من أقرب الجزر على الدول الأوروبية التي يتمركز فيها الصليبيون، فهي تكاد تكون ملاصقة لإيطاليا التي يتمركز فيها النورمان[٥] الذين بدأت غاراتهم تتوجه نحو صقلية، والمسلمون يدافعون عن أرضهم من الناحية الأخرى.

ص٢١٢، انظر: موسوعة الأدباء والشعراء: محمد حمود، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الفكر اللبناني، ٢٠٠١م)، ج١، ص٢٤٩.

[١] الأدب الأندلسي التطور والتجديد: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، (بيروت، دار الجيل، د.ت)، ص٧٨٥.

[٢] الذخيرة: ابن بسام، ج٣، ج٢، ص١١٥.

[٣] انظر: دولة الإسلام في الأندلس: محمد عبد الله عنان، الطبعة الرابعة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م)، ج٢، ص٤٢٧.

[٤] معجم المؤلفين: عمر بن رضا كحالة، د.ط، (بيروت، مكتبة المثنى و دار إحياء التراث العربي، د.ت)، ج٥، ص٧٩.

[٥] النورمان: أو (الفيكنج) من الأمم البحرية العريقة التي تسكن في السويد، والنرويج، والدانمارك الحالية. وكلمة النورمان تعني: سكان الشمال، وقد وردت تسمية هذه الأقوام في مصادرنا العربية بأشكال مختلفة، مثل المجوس، والأردمانيون. وكان من طبيعة هؤلاء النورمان حب المغامرة وجوب البحار بحثاً عن الأماكن الضعيفة في الشواطئ

وكان من آثار هذه الهجمات، التي أخذت تتتابع وتتزايد على دولة المسلمين، نزوح الكثير من علماء المسلمين في صقلية إلى الإسكندرية، أو إلى الأندلس مهاجرين بأنفسهم من هذه الحروب طلباً للأمن والاستقرار[1]، كما فعل الشاعر أبو العرب الصقلي[2]، الذي توجّه إلى الأندلس.

ولمّا رأى ابن حمديس النورمان وهم يغزون بلاده وشاهد الجزيرة تضيع من أيدي المسلمين مدينة تلو الأخرى قرر أن يغادرها ويهاجر باحثاً عن الأمان، وعن طريق يسمو فيه بنفسه، ويرتقي فيه بشعره وأدبه، بتحريض من أهله "على الذهاب إلى إفريقية مفضلين نجاته على أن يبقى وديعة مؤقتة في يد الحياة القصيرة، وودّع الشاب أهله، وبكى حين عانقه أبوه مودّعاً ولعله لم يكن يتصور أنّ تلك هي آخر وقفة له على أرض الوطن"[3]، وحينما جاءه خبر وفاة أبيه وهو في الغربة وقف مصدوماً من الحادثة، ومما جرى له، فأخذ يتذكر يوم الفراق حينما وقف والده لتوديعه، وعيناه تفيضان دمعاً من الحزن على فراقه، فقال يصف هذا المشهد:

وَمَـــا أَنْـــسَ لَا أَنْـــسَ يَـــوْمَ الفِـــرَاقِ	**وَأَسْـــــرَارُ أَعْيُنِنَـــــا فَاشِـــيَهْ**
وَمَـــــرَّت لِتَودِيعِنَـــــا سَـــــاعَةٌ	**بِلُؤْلُـــــؤِ أَدْمُعِنَـــــا حَالِيَـــــهْ**
وَلِـــي بِـــالوُقُوفِ عَلَـــى جَمْرِهَـــا	**وَإِنْضَـــاجِهِ قَـــدَمٌ حَافِيَـــه[4]**

فهاجر من بلاده طالباً الأندلس، ولم يكن عندها قد تجاوز الرابعة والعشرين حين غادر صقلية[1]، وقد كان لطريق رحلة الهجرة من بلاده صقلية إلى الأندلس روايتان:

لمهاجمتها وسلبها. وقد استولى النورمان على صقلية نهائيا عام ٤٨٤ هـ. انظر: تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس: خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٠م)، ص ١٣١، انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٥م)، ص ١٢٩.

(١) انظر: صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس: عَلي محمد الصَّلاَّبي، الطبعة الأولى، (بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٨م)، ص٣١٠.

(٢) مُصْعَب بْن محمد بْن أَبِي الفُرات: أبو العرب الْقُرَشِيّ الْعَبْدَرِيّ، الصَّقَلّيّ، الشّاعر المشهور، دخل الأندلس عند تغلُّب الرّوم عَلَى صَقَلّية، قدم على المعتمد سنة ٤٦٥هـ فحظي عنده وعند ملوك الأندلس في تردده إليه، (ت: ٥٠٦هـ). انظر: الأعلام: الزركلي (خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، ت: ١٣٩٦هـ)، الطبعة الخامسة عشرة، (بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م)، ج٧، ص ٢٤٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: عبد الجبار بن حمديس، (ت:٥٢٧هـ)، تحقيق: إحسان عباس، د.ط، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٠م)، ص٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

الرواية الأولى: أنّ ابن حمديس لم يتوجه إلى الأندلس مباشرة بل سار إلى تونس[٢] ولكنه لم يمكث بها كثيراً فصحب العرب في الصحراء الإفريقية سنة ٤٧١ من الهجرة، التي كان يحكمها تميم بن المعز[٣]، الذي قد ملك إفريقية سبعاً وأربعين سنة (٤٥٤هـ- ٥٠١هـ)[٤]، وقد يكون ابن حمديس في هذه الفترة القصيرة التي مكثها في إفريقية قد اتّصل بالأمير تميم ومدحه، وربما كان يشير إلى ذلك بقوله عندما كان يخاطب الحسن بن علي[٥] بقوله:

وَمَــــدَحتُ غُلَامَـــــاً جَـــدّ أَبِيْـــك وَهَـــا أَنَـــذَا شَـــيْخَاً يَفنَـــا[٦]

وعند التفكر في سبب ذهابه إلى إفريقية قبل أن يذهب إلى الأندلس، رغم أن الطريق إلى الأندلس بشكل مباشر أكثر سهولة وسرعة من طريق إفريقية، علماً بأن طريق الذهاب إلى إفريقية مخالف أصلاً لطريق الذهاب إلى الأندلس، ولكنه قد آثر أن يرسم لنفسه طريقاً غير مختصرٍ لينأى بنفسه عن الدرب الذي يسلكه النورمان فلم يذهب عن طريق اليابسة باتجاه أوروبا ليصل إلى الأندلس؛ لأن النورمان كانوا يتمركزون فيها.

كما أنه لم يذهب عن طريق البحر نحو الأندلس مباشرة؛ لأن النورمان أيضاً كانوا يسيطرون عليه، فهم مغرمون بخوض البحر وامتلاكه، فقرر التوجه إلى إفريقية أولاً لتكون مجرد محطة قصيرة يستطيع من خلالها التوجه إلى الأندلس، "وإذا صدقت الروايات فإنه في العام نفسه انتقل من إفريقية إلى الأندلس ودخلها سنة ٤٧١هـ أيضاً"[٧].

---

[١] انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٦.

[٢] انظر: دولة الإسلام في الأندلس: محمد عنان، ج٢، ص٤٢٧.

[٣] تميم بن المعز بن باديس بن المنصور، من ملوك الدولة الصناجية بإفريقية الشمالية. ولد بها، وولاه أبوه المهدية سنة ٤٤٥هـ ثم ولي الملك بعد وفاة أبيه (سنة ٤٥٤ هـ) وكانت الدولة في اختلال واضطراب، فجدد معالمها، واسترد مدائنها توفي سنة (٥٠١هـ). انظر: نهاية الأرب في فنون الأدب: النويري (أحمد بن عبد الوهاب القرشي البكري، شهاب الدين النويري، ت: ٧٣٣هـ)، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ)، ج٢٤، ص٢١٩، انظر: الأعلام: الزركلي، ج٢، ص ٨٨.

[٤] انظر: معجم البلدان: الحموي، ج١، ص٢٣٠-٢٣١.

[٥] انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٦.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

[٧] العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٦.

الرواية الثانية: وتذكر هذه الرواية أنه توجه إلى بلاد الأندلس مباشرة بدون أن يتوجه إلى إفريقية، حيث خرج من موطنه في صقلية متوجهاً إلى إشبيلية[١] حيث بلاد الأندلس فدخلها في سنة ٤٧١ من الهجرة[٢].

وعند ملاحظة الروايتين، فإننا لا نجد بينهما تناقضاً أو اختلافاً فكلتا الروايتين تذكران أنه قد وصل إلى بلاد الأندلس في العام نفسه وهو ٤٧١هـ، ولكن الرواية الثانية لا تذكر الطريق الذي سلكه إلى بلاد الأندلس، أما الرواية الأولى فتذكر هذا الطريق، الذي كان بمثابة محطة للوصول إلى بلاد الأندلس، وقد اختار هذا الطريق الأطول والأصعب للأسباب التي ذكرت سالفاً.

وقد يشير في قوله أنه قد مدح تميم بن المعز (ت:٥٠١هـ) إلى مدحه له حينما وصل إلى إفريقية في العام ٤٨٤ من الهجرة، حيث كان تميم يحكم إفريقية.

وأيّ الروايتين كانت صحيحة، فإنّ هدفه الأساسي من هجرته لم يكن إفريقية بل كان بلاد الأندلس التي كانت ترمقها كل العيون وتهفو إلى زيارتها القلوب، وقد كانت كل نفس –وإلى الآن– تتوق إلى زيارتها والتجول في ربوعها، فكان غزو النورمان لصقلية سبباً من أسباب هجرته ورحيله إلى الأندلس.

وفي الأندلس مكث ابن حمديس ينتظر رسالة من المعتمد بن عبّاد لاستضافته وبذلك تكون له الفرصة ليظهر براعته في الشعر، فلم يكن هدفه من الهجرة الرحيل طلباً للأمن فقط، إنما هو طلب العلا والسمو والمكانة الأدبية، وقد قال في ذلك:

وَاغْتَــرِبْ وَارْجُ المُنَــى كَــمْ مِــنْ فَتَــىً   مُعْــدَمٍ نَــالَ المُنَــى بَعْــدَ اغْتِــرَابْ[٣]

وقد ذكر ابن حمديس قصة دخوله إلى إشبيلية، حيث شعر باليأس حينما لم يلتفت إليه المعتمد بعد مكوثه فيها مدة من الزمن، حتى همّ بالعودة والرجوع، وقد قال في ذلك: "أقمت بإشبيليّة لما قدمتها على المعتمد بن عباد مدّة لا يلتفت إليّ، ولا يعبأ بي، حتى قنطت لخيبتي مع فرط

---

[١] مدينة كبيرة عظيمة، قريبة من البحر، وليس بالأندلس اليوم أعظم منها تسمى حمص أيضاً، وبها قاعدة ملك الأندلس وسريره، وبها كان بنو عبّاد، ينسب إليها خلق كثير من أهل العلم، منهم: عبد الله بن عمر بن الخطاب الإشبيلي وهو قاضيها، مات سنة ٢٧٦هـ. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج١، ص ١٩٥

[٢] انظر: التكملة لكتاب الصلة: ابن الأبار(محمد بن عبد الله بن أبي بكر البلنسي، ت: ٦٥٨هـ)، تحقيق: عبد السلام الهراس، د.ط، (لبنان، دار الفكر، ١٩٩٥م)، ج٣، ص١٠٤. انظر: دولة الإسلام في الأندلس: عنان، ج٢، ص ٤٢٧، انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان، ج٣، ص٢١٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

تعبي، وهممت بالنكوص على عقبي، فإنّي كذلك ليلة من الليالي في منزلي، إذا أتاني غلام، ومعه شمعة ومركوب، فقال لي: أجب السلطان. فركبت من فوري ودخلت عليه، فأجلسني على مرتبة فَنَك، وقال: افتح الطاق الّتي تليك، ففتحتها فإذا بكور زجاج على بعد، والنار تلوح من بابيه، وواقدة تفتحهما تارة، وتسدّهما أخرى، ثم دام سدّ أحدهما وفتح الآخر، فحين تأمّلتهما قال لي:

أجـز: **انْظُـرْ هُمَـا فِـي الظَّـلاَمِ قَـد نَجَمَـا**	فقلـت: **كَمَـا رَنَـا فِـي الدّجنّـةِ الأَسَـدُ**
فقـال: **يَفْـتَحُ عَينَيـهِ ثُـمَّ يُطْبِقُهَـا**	فقلت: **فِعْـلَ امْـرِئٍ فِـي جُفونِـهِ رَمَـدُ**
فقـال: **فَـابتَزّه الـدَّهرُ نـور وَاحِـدة**	فقلت: **وَهَـل نَجَـا مِـن صُـرُوفِهِ أَحَـدُ!**

فاستحسن ذلك، وأمر لي بجائزة سنيّة، وألزمني خدمته"[١]، وكانت هذه الحادثة بمثابة اختبار وامتحان لشاعرية ابن حمديس، الذي أظهر فيها براعة أعجبت المعتمد الشاعر المتذوق للأدب، فأدناه منه، وقرّبه إليه، وبذلك لزم ابن حمديس المعتمد حوالي أحد عشر عاماً (٤٧١-٤٨٢هـ) واختص به، وأصبح مقرباً منه، يمدحه بمدائح كثيرة ويثني عليه، ويذكر انتصاراته في معاركه ضد الفرنجة، ويصف بطولاته وحروبه، وينظم شعراً حماسياً يلهب به الجنود في المعارك، ويهنئه في مناسباته، وبذلك أصبح "أحد الفحول الْمُتَقَدِّمين فِي صناعَة القريض المعروفين بالتجويد والتوليد"[٢].

وقد أصبح ابن حمديس أحد الشعراء المنتمين إلى بلاط المعتمد بن عباد، أي أنه يلزم المعتمد ويختص به، "وينتمي إليه، ويأخذ منه رسماً شهرياً أو سنوياً مقرراً، أو جوائز غير موقوتة بوقت، وإنما هي منحة تعطى للقصيدة الواحدة"[٣].

وأبدع ابن حمديس في مدح المعتمد؛ حيث أشاد بجهاده ضد الروم الذين يحاولون السيطرة على بلاد الأندلس، كما كانوا يهبّون للسيطرة على صقلية وعلى بلاد المسلمين، فأشاد بالمعارك التي خاضها ضدهم وبشجاعته وانتصاراته التي حققها عليهم، خاصة في معركة الزلاقة[٤]، التي

---

[١] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقري(شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، ت: ١٠٤١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م)، ج٣: ص ٦١٧.

[٢] التكملة: ابن الأبار، ج٣، ص١٠٤.

[٣] تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٨م)، ص٨٢.

[٤] دارت رحاها بين المسلمين بقيادة المعتمد والفرنجة بقيادة الأذفونش الذي غدر بالمسلمين بعد اتفاقهم على أن يوم الاثنين ميقات القتال، ثم حاصرهم المسلمون، وحين تراجع جيش الفرنجة وجدوا المسلمين من أمامهم ومن خلفهم، فقتل منهم عدد ضخم، وانهزم الفرنجة، وكانت سنة ٤٧٩هـ. انظر: نفح الطيب: المقري، ج١، ص٤٣٩.

أصيب المعتمد فيها بعدة جراحات في وجهه وظهرت شجاعته في ذلك اليوم، وكانت هذه الواقعة في سنة ٤٧٩هـ[1].

فقال ابن حمديس على إثرها يمدحه:

وَأَحْــــرَمَ فِــــي يَمِينِـــكَ مَشْـــرِفِيٌّ	**أَدَمْــــتَ بِبَذْلِــهِ صَــونَ الحَــرِيمِ**
وَمُعْتَــــرَكٍ تَلَقَّــــى الفُــــنْشُ فِيــهِ	**غَرِيْمَــــاً مُهْلِكَــــاً نَفْــسَ الغَــرِيمِ**
تَسَــــتَّرَ بِــــالظَّلامِ وَفَــــرَّ خَوفَــــاً	**بِــــرَوْعٍ شَــــقَّ سَــــامِعَتَيْ ظَلِــيمِ**
ثَنَــــى تَوحِيــــدُكَ التَّثْلِيــــثَ مِنــهُ	**يَعَــضّ عَلَــى يَــدَيْ فَــزِعٍ كَظِــيمِ[2]**

وقد أكثر ابن حمديس من مدحه فهو الشاعر المقرب إليه، وهو الذي يعرف الكثير من أسرار حياته، فيرى ويشاهد بعينه معاملته مع الناس ومعاملته مع رعيته، التي تختلف اختلافاً تاماً عن معاملته للروم وحربه لهم، فقد كان المعتمد كثير العطايا لقومه يغدق على من حوله دون خشية للفقر، فقال ابن حمديس يمدحه في كرمه وعطائه:

لَا تَلُمْـــــهُ فِــــيْ عَطَايَــــاهُ الّتِــــي	**إِنْ تَــــرُمْ مِــــنْهُنَّ نَقْصَــــاً تَــــزْدَدِ**
فَنَــــدَاهُ البَحْــــرُ وَالبَحْــــرُ مَتَــــى	**تَعْصِــــفُ الــرِّيحُ عَلَيْــهِ يَزْبُــدِ[3]**

وظلّ ابن حمديس في الأندلس يتلذذ بمتاع الحياة فيها، فيتجول في قصورها ومبانيها، ويتنعم بمناظرها الطبيعية، يصف الطبيعة أحياناً، ويصف القصور أحياناً أخرى، ثم يخرج مع الرفاق يشربون ويلهون، يتنافسون في نظم الشعر ووصف الخمر.

وفي ظل تلك الحياة الرغيدة التي عاشها ابن حمديس، ظلّت الغربة تسكن قلبه، فإذا فرغ إلى نفسه، واستيقظت عاطفته تذكر أهله، وتذكّر الحروب الصليبية التي تمتدّ في بلاده صقلية وتشتد وطأتها بين أهله في صقلية والنورمان الذين يعتدون عليهم، ليسلبوا منهم الحياة مع الوطن الذي عاشوا عليه وتربوا فيه، فكان أهله في صقلية يظهرون البطولات في المعارك ضد عدوهم، ويتفننون في جلب الانتصارات عليه، فكان يستمع أخبارهم بتلهف، ويتشوق إلى رؤيتهم فكان ينظم

---

[1] انظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين: المراكشي (عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي، محيي الدين، ت: ٦٤٧هـ)، تحقيق: الدكتور صلاح الدين الهواري، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٦م)، ص١٠٠.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٧.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ١٤١.

القصائد يثير حماستهم ويشجعهم على خوض المعارك والانتصار فيها ويفتخر بإنجازاتهم وبطولاتهم[١] فيقول يحثهم على الاجتهاد في جهاد العدو والبعد عن الخمول والتكاسل في صدّه:

دَعُــوا النَّــومَ إنِّــي خَــائِفٌ أَنْ تَدُوسَــكُمْ   دَوَاهٍ، وَأَنْــتُم فِــي الأَمَــانِي مَــعَ الحُلْــمِ[٢]

كما أخذ يذكرهم بقيمة الأرض التي يعيشون عليها، والمرارة التي يتجرعها الإنسان في الغربة والبعد عن الأهل، فيقول يخاطبهم:

وَللهِ أَرْضٌ إنْ عَــدِمْتُمْ هَوَاءَهَــا   فَــأَهْوَاؤُكُم فِــي الأَرْضِ مَنْثُــورةُ الــنَّظْمِ

فَــإِنَّ بِــلادَ النَّــاسِ لَيْسَــتْ بِلادَكُــمْ   وَلا جَارُهَــا وَالخِلْــمُ كَالجَــارِ والخِلْــمِ

وَإِيَّــاكَ يَومَــاً أَنْ تُجَــرِّبَ غُرْبَــةً   فَلَــنْ يَسْــتَجِيزَ العَقْــلُ تَجْرِبَــةَ السّــمِّ[٣]

فهو صاحب تجربة في الغربة وقد تجرع مرارها وجرّب آلامها، وذاق وحشة الوحدة التي يشعر بها، فأخذ يقدم لأهل وطنه تجربته الخاصة؛ لكي تكون لهم دليلاً في حربهم على العداء، فلا يفرطون بشبرٍ من أرضهم.

وكثيراً ما كان في غربته يتذكر أيام لهوه ومرحه مع أصحابه وأهله في صقلية، فهو يشعر بتأنيب الضمير لأنه ترك وطنه وهو في حالة حرب، وصار في غربته يحس "إحساساً خفيّاً أنّه تخلى عن وطنه، وظلّ هذا الإحساس شوكة في ضميره تخزه على مرّ الأيام، وتمثّل لخاطره أنّه الفتى المذنب"[٤].

فإذا به ينظم أعذب قصائد الحنين إلى الوطن، يذكر لهفته عليه، واشتياقه لرؤيته، ورؤية أقرانه ممن تركهم وراءه، يكابدون عناء الدفاع عن الوطن، فظلّ الوطن معلقاً في الذاكرة، وحبه محفور في القلب، حتى وصله خبر وفاة والده، ففزع من هذا النبأ وازداد شعوره بالغربة، واجتمعت في نفسه عواطف الغريب عن الوطن الذي فقد شخصاً من أعز الناس إلى قلبه، فرثاه بمرثية امتزج فيها حزنه على والده، وذكراه لوطنه وتألمه من الغربة التي تعتصر قلبه، فكانت دموعه أول الغيث، التي ظلّ يبكي بها الوطن طوال حياته[٥]، فقال:

أَتَــانِي بِــدَارِ النَّــوَى نَعْيُــهُ   فَيَــا رَوْعَــةَ السَّــمْعِ بِالدَّاهِيَــهْ

---

[١] انظر: مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ٨.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

[٤] مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ٥.

[٥] انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٥-٢٣٨، انظر: ديوان ابن حمديس: ص ٧-٩.

بِـــــدَارِ اغْتِـــــرَابٍ كَـــــأَنَّ الحَيَـــــاةَ لِـــــذِكْرِ الغَرِيـــــبِ بِهَـــــا نَاسِـــــيَهْ

...وَرُحْـــــتُ إِلَـــــى غُرْبَـــــةٍ مُـــــرَّةٍ وَرَاحَ إِلَـــــى غُرْبَـــــةٍ سَـــــاجِيَهْ

...وَمَـــــا خَمَـــــدَت لَوعَـــــةٌ تَلتَظِـــــي وَلا جَمَـــــدَت عَبْـــــرَةٌ جَارِيَـــــهْ(١)

ولم يبك ابن حمديس "أباه بمقدار ما بكى نفسه، ولم يتأثر لموت أبيه بمقدار ما أثر في نفسه أنه لم ير أباه قبل الموت، وفي هذا الحزن الجارف تمثَّل تلك الصورة المحبوبة لديه، وتذكر يوم الفراق، وحسرة أبيه وهو يودعه، كأنما كان يحس من يومئذ أنه يودعه إلى الأبد"(٢).

واشتدت الحرب في صقلية ففقد الكثير من أحبابه وأصدقائه رغم البطولات التي أظهروها في معاركهم ضد عدوهم، ورغم كثرة هذه الانتصارات فإنّ الحال أخذ يتغير، فزهقت أرواح كثيرة ممن يعرفهم، ولم يكن يستطيع أن يذهب لوداعهم، أو لقاء من تبقى منهم، فامتزج حزنه بمرارة الغربة، ومرارة فقد الأحباب، فبكاهم قائلاً:

وَكَـمْ حَـوَى التُّـربُ دُونِـي مِـن ذَوِي رَحْمِـي وَمَـا مَقَلْـتُ لِبُعْـدِي مِـنهُمُ أَحَـدَا(٣)

ورغم هذا الحزن الذي أَلَمَّ به فإنه لم يعد إلى وطنه بعد وفاة والده، واستمر في حياته ما بين جدّ ولهو وحنين للوطن، وآثر البقاء بجانب المعتمد، يكمل مشواره في مديحه، الذي يحسن معاملته فتسكن آلامه بمصاحبته، فقال في ذلك:

وَحُســـنَ بِـــرٍّ إِذَا فَاضَـــتْ حَلاوَتُـــهُ عَلَـى فُـؤَادِي مِـن حَـرِّ الأَسَـى بَـرَدَا(٤)

وبعد معركة الزلاقة، التي حقق فيها الأمير يوسف بن تاشفين المعتمد الانتصار العظيم بمساعدة المعتمد بن عبّاد، بعد أن أرسل إليه المعتمد طالباً العون والمساعدة، فجاء لمعاونته من بلاد المغرب، بدأ المعتمد بالبحث عن اللهو والترف في حياته، وألقى بمقاليد الحكم لابنه الرشيد الذي كان ابن حمديس قد توجه إلى مدحه في غير مرة، ولكن دون أن ينسى ذكر المعتمد في هذه المدائح لأنه لا يزال موجوداً وهو صاحبه وأول من أغدق عليه العطاء في هذه البلاد، ومنه قوله:

إِنَّ عُبَيـــــدَ اللهِ مِنـــــهُ انتَضَـــــت يَمَـــانِيَ البَـــأْسِ يَمِـــينُ السَّـــمَاحْ

مَلِـــكٌ بِـــهِ تُخْـــتَمُ أَهْـــلُ العُلَـــى إِذَا بَـــدَا فَبِأَبِيـــهِ افْتِتَـــاحْ

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣-٥٢٤.

(٢) العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٧١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٧١.

وَعَــمَّ مِنْــهُ العِــزُّ أَهْــلَ الصَّــلاحْ   وَعَــمَّ مِنْــهُ الــذُّلُّ أَهْــلَ الخَنَــى[1]

بدأت الأحوال تتغير فلم يعد المعتمد مهتماً بالحكم لأنه انغمس في متاع الحياة، وبدأت المطامع تدول حول ملكه، حيث أظهر يوسف بن تاشفين طمعه في الحصول على الجزيرة الخضراء[2] مقابل مساعدته للمعتمد في معركة الزلاقة، فرفض المعتمد، فجاء ابن تاشفين بجيشه ليخلع ملوك الأندلس، حتى وصل إلى المعتمد، فحاصره إلى أن طلب المعتمد الأمان، ثم أُسِرَ وحُمِل على المراكب؛ ليسجن في أغمات[3]، ولم يزل بها إلى أن مات[4].

كانت هذه الحادثة في سنة ٤٨٢ من الهجرة[5]، وكان لها وقع مؤثر على ابن حمديس، فهو لن يترك المعتمد أسيراً ويذهب في حال سبيله، فقد حصل على ما يريده من السمو والرفعة الأدبية التي نشدها بهجرته من بلاده بلزومه للمعتمد، فذاع صيته بين الأدباء المشهورين بفضله، فكيف سيتخلى عنه بهذه السهولة؟

حزن ابن حمديس على المعتمد وما صار إليه أمره، فبكى حالته وحال الزمان الذي انقلب بهم ليتحول الملك العزيز إلى أسيرٍ ذليل مع عائلته وبناته، فكتب إليه قصيدة تمتلئ بمعاني الحزن والأسى يرثيه فيها رغم أنه حيّ لكنه حيٌّ يستحق المراثي؛ لأن هذه الحال التي يصل إليها ملك من الملوك هي بمثابة موتٍ له، يقول فيها:

سَــأُدْمِي جُفُــونِي بِالسُّــهَادِ عُقُوبَــةً   إِذَا وَقَفْــتُ عَنْــكَ الــدُّمُوعَ الجَوَارِيَــا

وَأَمْنَــعُ نَفْسِــي مِــنْ حَيَــاةٍ هَنِيئَــةٍ   لِأَنَّــكَ حَــيٌّ تَسْــتَحِقُّ المَرَاثِيَــا[6]

وبكاه فيها بكاءً مُرًّا حزناً وإشفاقاً لهذا المصير، ولم يكتف الشاعر الوفيّ بخطاب الملك المقرب إليه بالرسائل، بل رحل إلى أغمات في المغرب ليكون وفياً لولي نعمته ومعزيّاً له في وقت

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٧١.

(٢) مدينة مشهورة بالأندلس، وقبالتها من البرّ سبتة، ومدينتها من أشرف المدن وأطيبها أرضاً، وسورها يضرب به ماء البحر، وهي متصلة ببرّ الأندلس لا حائل من الماء دونها. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج٢، ص١٣٦.

(٣) ناحية من أرض المغرب قرب مرّاكش. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج١، ص٢٢٥.

(٤) انظر: نفح الطيب: المقري، ج٤، ص٢٤٧، انظر: الكامل في التاريخ: ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني، ابن الأثير، ت: ٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر تدمري، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م)، ج ٨، ص ٣٤١.

(٥) انظر: التكملة: ابن الأبار، ج٣، ص١٠٤.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٣.

محنته وشدته ونكبته[١]، وظلّ يتردد إليه، ويتراسلون فيما بينهم بقصائد شعرية، فكان مما كتبه ابن حمديس واصفاً هذه الحال بأهوال القيامة التي تغير معالم هذه الدنيا، فيقول في ذلك:

جَـــرَى لَـــكَ جَـــدٌّ بِـــالكِرَامِ عَثُـــورُ   وَجَـــارَ زَمَـــانٌ كُنْـــتَ مِنْـــهُ تُجِيـــرُ
وَقَـــدْ تَنْتَخِـــي السَّـــادَاتُ بَعْـــدَ خُمُولِهَـــا   وَتَخْـــرُجُ مِـــن بَعْـــدِ الكُسُـــوفِ بُـــدُورُ
رَفَعْـــتُ لِسَـــانِي بِالقِيَامَـــةِ قَـــدْ أَتَـــتَ   أَلَا فَـــانْظُرُوا هَـــذِي الجِبَـــالُ تَسِـــيرُ [٢]

وهكذا عانى ابن حمديس غربتين: الهجرة من الوطن الأصلي صقلية أثناء مكوثه في الأندلس، والتغرب بعد خلع ونفي ممدوحه المعتمد بن عبّاد، فكانت غربة الشاعر المداح فجيعة التحول.

وبعد هذا العرض لهجرة ابن حمديس من بلاده صقلية، ثم حياته واستقراره في بلاد الأندلس، يتبادر إلى الذّهن سؤالٌ مُلِحٌ، وهو: **ما الغاية من هجرة ابن حمديس؟ هل كان هدفه البحث عن المال والثراء؟**

من خلال هذه الأحداث السالفة يمكن أن نلاحظ أن ابن حمديس لم يكن يطلب من هجرته الحصول على المال والعطايا، إنما كان هدفه الأول هو السمو والرفعة الأدبية، ويمكن استنتاج هذه القضية من خلال ثلاثة مواقف مهمة في حياته:

الأول: عندما قرر ابن حمديس أن يهاجر من بلاده، جعل وجهته الأساسية بلاد الأندلس بغض النظر عن طريق الرحلة التي قد يكون فيها قد ذهب إلى إفريقية ثم إلى الأندلس، لأن إفريقية كانت مجرد محطة يتوجه منها إلى بلاد الأندلس،فهو لم يفكر بالذهاب إلى بلاد المشارقة مع حبه الشديد لأدبهم وتعلقه به وتأثره بأفكار هؤلاء الأدباء، ورغم أن العطايا التي يعطيها الملوك في بلاد المشارقة كانت بأرقام خيالية بعيدة عن الواقع، إذا ما قيست بعطايا ملوك الأندلس[٣].

ولو كان ابن حمديس يهتم بالأمور المادية وما سيجنيه من الأموال لكان قد ذهب إلى الطريق المختصر لهدفه وهو بلاد المشارقة حيث الجوائز والعطايا الكثيرة، لكنه آثر بلاد الأندلس.

---

[١] انظر: تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام: الذهبي (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي، ت: ٧٤٨هـ)، تحقيق: عمر التدمري، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م)، ج٣٥، ص٤٠٠، انظر: الوافي بالوفيات: الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، ت: ٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث، ٢٠٠٠م)، ج١٨، ص٢٥.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٩.

[٣] انظر: تاريخ الأدب الأندلسي: إحسان عباس، ص٨٣.

الثاني: عندما تغير الحال بالمعتمد بن عباد، وزالت دولته، وزالت قوته، أصبح ضعيفاً لا يملك أي سطوة، فلم يعد إلا مجرد سجين يقبع خلف القضبان، ظلّ ابن حمديس يتصل به ويزوره، ويكاتبه من خلال القصائد الشعرية التي تدور فيما بينهما.

ولو كان ابن حمديس يبحث عن المال لما استمر في تواصله مع من زالت دولته ولا يُرْجَى منه عطاءٌ أو مالٌ، لكنه ظلّ وفيّاً للمعتمد بن عباد في سجنه، رغم أنه قد تحول فيما بعد يطلب الحياة من جديد في ظل ممدوح جديد، لا من نسيان أدركه وأصابه، "وإنما هي طبيعة الحياة الإنسانية تعثر بالموت لتتجدد وتمضي في طريق الاستمرار"(١).

الثالث: حينما كبر في السنّ وشاخ ووصل إلى الثمانين من العمر، دخل على صاحب (بونة) كرامة بن المنصور، بعد أن كفَّ بصره، فأعطاه غلاماً، باعه ابن حمديس بثلاثين ديناراً فيما بعد(٢).

تشير هذه القصة إلى وضع ابن حمديس المادي السيئ الذي وصل إليه بعد أن كبر، فلم يكن ذا ثروة يستطيع من خلالها أن يقضي حياته برفاهية بعد هذه السن، فهو مع حاجته لهذا الغلام آثر أن يبيعه ليقتات من المال الذي يجنيه من ورائه.

رحلته إلى إفريقية

لم يكد ابن حمديس يستفيق من الصدمة التي تلقاها بسقوط دولة المعتمد، حتى توالت عليه أنباء بلاده صقلية، فقد سيطر النورمان على أجزاء كثيرة من جزيرة صقلية، فأخذ يحض أهل وطنه على الجهاد والصمود في وجه المعتدين، وكانت قد وصلته رسالة من ابن عمته (زوج أخته) يطلب منه العودة إلى بلاده، فهمّ بالعودة ليزور أهله وأحبابه ويرى حالهم وما صار إليه شأنهم، فحزم أمتعته، وركب البحر عازماً على العودة، لكن المركب تحطم، وغرق في البحر وغرقت جاريته جوهرة، والتهمها البحر بينما نجا هو من الغرق، فحزن عليها حزناً شديداً، وقال في ذلك في جوابه على رسالة ابن عمته:

أَلَــمْ أكُ فِــي الغَرْقَــى مُشِــيْرَاً بِرَاحَتِــي ... فَلَــمْ أَنْــجُ إلا مِــنْ لِقَــاءِ حِمَــامِي

أَلَـمْ أَفْقِـد الشَّـمْسَ الّتِـي كَـانَ ضَـوْءُهَا(١) ... يُجَلِّــي عَــنِ الأَجْفَــانِ كُــلَّ ظَــلَامِ

---

(١) انظر: السابق: ص١٩٣.

(٢) انظر: معجم السفر: السلفي (صدر الدين أبو طاهر السِّلَفي أحمد بن محمد إبراهيم سِلَفَه الأصبهاني، ت: ٥٧٦هـ)، تحقيق: عبد الله عمر البارودي، د.ط، (مكة المكرمة، المكتبة التجارية، د.ت)، ص ٢٧٨.

طَمِعْـــتُ بِهَـــذَا كُلِّـــهِ فِـــي لِقَـــائِكُمْ   لِتُغْـــرَمَ نَفْـــسٌ أُتْلِفَـــتْ بِغَـــرَامِ[٢]

بعد هذه الحادثة عزف ابن حمديس عن فكرة العودة إلى الوطن، وأرسل رسالة يعتذر فيها إلى ابن عمته عن العودة، فلم يعد يطيق هذه المصائب التي نزلت به، فقال:

فَـــلا تَحْسَـــبُونِي قَـــد تَسَـــلَّيتُ عَـــنكُمُ   بِطِيـــبِ سَـــمَاعٍ أَو بِكَـــأسِ مُـــدَامِ

وَلا ضَـــحِكَتْ سِـــنِّي وَهَـــل ضَـــحِكَتْ وَمَـــا   وَضَـــعْتُ عَلَـــى فَـــضِّ الـــدّمُوعِ خِتَـــامِي

مَتَـــى كُنْـــتُ مُخْتَـــاراً عَلَـــى الوَصْـــلِ فُرْقَـــةً   تُطِيـــلُ إِلَـــى وِرِدِ اللّقَـــاءِ هِيَـــامِي[٣]

بعد هذه التغيرات المفاجئة التي حدثت في الأندلس، نظر حوله فلم يجد ما يستحق البقاء في هذه البلاد، فقرر الرحيل إلى إفريقية، وسط الأنباء التي تتوارد من بلاده صقلية حول الحرب المستعرة بين النورمان وأهل وطنه، وهو يكابد الأحزان والآلام من الغربة والحزن على حال المعتمد، وعلى حال وطنه الذي يضيع شيئاً فشيئاً.

فكان القرار حازماً بالتوجه إلى إفريقية، و"إِفْرِيقِيَّة: بكسر الهمزة، وهو اسم لبلاد واسعة ومملكة كبيرة قبالة جزيرة صقلية، وينتهي آخرها إلى قبالة جزيرة الأندلس، والجزيرتان في شماليها، فصقلية منحرفة إلى الشرق والأندلس منحرفة عنها إلى جهة المغرب"[٤]، وقد كان أهل مصر يطلقون على ما هو عن يمينهم إذا استقبلوا الجنوب اسم بلاد المغرب، ولذلك سميت بلاد إفريقية وما وراءها من البلاد بلاد المغرب، وسميت إفريقيا بهذا الاسم لأنها فرّقت بين مصر والمغرب[٥].

وقد توالى على حكم بلاد إفريقية الكثير من الحكام من أبناء باديس، وقد وصل ابن حمديس إفريقية في العام ٤٨٤ من الهجرة[٦]، وكان يحكمها تميم بن المعز (ت:٥٠١)، ويخلو ديوان ابن حمديس من أي قصيدة يمدح فيها تميم، سوى البيت الذي يشير فيه أنه قد مدحه من قبل في خطابه للحسن بن علي في قوله: (**وَمَدَحتُ غُلَامَاً جَدّ أَبِيْكَ**[٧]).

---

[١] (**ضَوْءُهَا**) هكذا وردت في الديوان، ولكنها تكتب: ضوؤها حسب القواعد الإملائية، لأن الهمزة مضمومة وما قبلها ساكن.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

[٤] معجم البلدان: الحموي، ج١، ص٢٢٨.

[٥] انظر: السابق نفسه.

[٦] تاريخ الإسلام: الذهبي، ج٣٥، ص٤٠٠.

[٧] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

وتزامن دخوله في إفريقيا مع سقوط موطنه صقلية في يد النورمان، فقد "تّم الاستيلاء على الجزيرة في سنة ٤٨٤هـ في عهد رجار الأول"[١]، فحزن على موطنه الضائع الذي وقع في يد الأعداء، حزن على النكبتين العظيمتين التين جاءتا متتاليتين في حياته: سقوط المعتمد، وسقوط صقلية، فأخذ يذكر صقلية وبلده سرقوسة، وقلبه يعتصر ألماً على ما يحلّ ببلاد المسلمين، فبدأ يطلق العبرات والزفرات ليخفف عن نفسه من وطأة نكبة بلدته، فقال مستشعراً الحزن والألم:

أَعَـاذِلُ دَعْنِـي أُطْلِـقُ العَبْـرَةَ الّتِـي ... عَـدِمتُ لَهَـا مِـن أَجمَـلِ الصَّـبْرِ حَابِسَـا

فَـإِنِّي امْـرُؤٌ آوِي إِلَـى الشّـجَنِ الـذِي ... وَجَـدْتُ لَـهُ فِـي حَبَّـةِ القَلْـبِ نَاخِسَـا[٢]

فعبراته لا تنقطع من الحزن على ما صارت إليه بلاده، فلم يعد يطيق صبراً عليها، إذ فقد الأمل الذي كان يحبسه في قلبه في عودة الديار إلى أهلها وانتصار المسلمين فيها على المعتدين النورمان، فيكمل قوله:

لَقَـدَّرْتُ أَرْضِـي أَن تَعُـودَ لِقَومِهَـا ... فَسَـاءَت ظُنُـونِي ثُـمَّ أَصْـبَحْتُ يَائِسَـا

وَعَزَّيـتُ فِيهَـا الـنَّفْسَ لَمَّـا رَأَيْتُهَـا ... تُكَابِـدُ دَاءً قَاتِـلَ السُّـمِ نَاحِسَـا[٣]

خاب الظن الذي كان يظنه في الانتصار، فشعر بالخذلان لهذا المصير، و تغلغل اليأس إلى أعماق قلبه، فشعر بالحسرة وخيبة الآمال، وبدأ يرثي بلده الضائع بين صلبان الروم الذين يذيقون بلده الذل، بعد أن كان أهله أهل العزة والإباء:

صِـقِلّيّةٌ كَـادَ الزَّمَـانُ بِلادَهَـا ... وَكَانَـتْ عَلَـى أَهـلِ الزَّمَـانِ مَحارِسَـا

أَرَى بَلَـدِي قَـدْ سَـامَهُ الـرُّومُ ذِلَّـةً ... وَكَـانَ بِقَـومِي عِـزُّهُ مُتَقَاعِسَـا

وَكَانَـت بِـلادُ الكُفْـرِ تَلـبِسُ خَوفَـهُ ... فَأَضْـحَى لِـذَاكَ الخَـوفِ مِـنْهُنَّ لابِسَـا[٤]

وتبدو في أبياته معالم الشعور بالصدمة التي لا يستطيع العقل تصديقها، فقد تغيرت البلاد من حال إلى حال لتصنع الحسرة التي ستظل كالغمامة في قلبه، يشعر بسببها بتأنيب الضمير لتركه لأوطانه، وتصنع منه في ذات الوقت شاعراً فذاً من شعراء الغربة الذين يتشوقون لأوطانهم.

---

[١] صلاح الدين الأيوبي: علي الصَّلاَّبي، ص٣٣.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

استقرّت به الحال في إفريقية وبدأ بمدح الأمير يحيى بن تميم الصنهاجي[١]، وتوالى الحكام على إفريقيا وتغيروا وابن حمديس على حاله يكابد الغربة ويعاني من الكبر والشيب.

مات الأمير يحيى، وتولى وابنه علي[٢] الحكم، ولزمه ابن حمديس في مراحل حياته وقد كانت القصائد التي مدح بها علي بن يحيى أكثر من ضعفي مدائحه في يحيى، رغم أن عدد سنوات الحكم ليحيى كانت أكثر من سنوات الحكم لعلي إلا أن فترة حكم علي كانت زاخرة بالأحداث والمعارك والحروب التي دافع فيها علي عن بلاده ضد حملات الفرنجة، وتمثّل الشاعر أنه بوقوفه مع علي وكأنه يدافع عن وطنه[٣].

وبعد وفاة الأمير علي، تولى ابنه الحسن[٤] الحكم، وله من العمر إذ ذاك اثنتا عشرة سنة وشهوراً، ولكن ابن حمديس لم يكثر فيه من مدائحه رغم أنه قد عاش اثني عشر عاماً في ظل حكمه. وفي أيامه تغلب النورمان في صقلية عليه في إفريقية، وملكوها سنة ٥٤٣هـ، ومن رحمة الله بعباده أنّ ابن حمديس كان يسكن في قبره، ولم يشاهد ضياع إفريقية، بعد هذه النكبات التي مرّت في حياته.

غزا الشيب شعره وطالت الحياة بابن حمديس حتى بلغ الثمانين من عمره، فأنهكه التعب، وكان يرثي الناس لموتهم أو لكبرهم، فأصبح يرثي حاله، فقال في أبيات الميمية التي في الشيب والعصا ما يدل على أنه بلغ الثمانين:

كـأنني وهـي فـي كفـي أهـش بهـا   علـى ثمـانين عامـاً لا علـى غنمـي

وبعد كل هذا العمر، فَقَدَ ابن حمديس بصره، وكان يوماً قد دخل "على صاحب بَوْنَةَ، كَرَامَةَ بنِ المَنصُور بعد أن كُفَّ بصرُهُ فقال: كيف حالُ الشيخ؟ فقال: كيف حال مَن كان صاحبَ

---

[١] يحيى بن تميم بن المعز بن باديس، صاحب إفريقية الشمالية، تولاها بعد وفاة أبيه (سنة ٥٠١ هـ) وكان أبوه قد ولاه المهدية سنة ٤٩٧هـ. كان عاقلاً شجاعاً محباً للفتح، بنى أسطولاً ضخماً، مولده ووفاته في المهدية. مات فجأة يوم عيد الأضحى سنة ٥٠٩هـ. انظر: نهاية الأرب: النويري، ج٢٤، ص ٢٣٩، انظر: الأعلام: الزركلي، ج٨، ص ١٤٠.

[٢] علي بن يحيى بن تميم بن المعز صاحب إفريقية. وليها بعد وفاة أبيه (سنة ٥٠٩ هـ) . وكان في سفاقس، فقدم المهدية في اليوم الثاني، وأُقام فيها. وتوالت الفتن بينه وبين الأعراب، فكانت حاله معهم كحال أبيه وجدّه من قبله. مات سنة ٥١٥هـ. انظر: نهاية الأرب: النويري، ج٢٤، ص ٢٤١، انظر: الأعلام: الزركلي، ج٥، ص ٣١.

[٣] انظر: ديوان ابن حمديس: ص ١٤.

[٤] الحسن بن علي بن يحيى بن تميم بن المعز بن باديس، كانت ولايته بعهد من أبيه. فاستقل بعد وفاة أبيه، وله من العمر إذ ذاك اثنتا عشرة سنة وشهوراً، وفي ولايته سقطت إفريقية في أيدي النورمان سنة ٥٤٣. انظر: نهاية الأرب: النويري، ج٢٤، ص ٢٤٥، انظر: الأعلام: الزركلي، ج٥، ص ٣١.

عَينَينِ فصَارتا غَينَينِ. فاستحسنَ كلامَه وقال خُذ هذه العصَا وتعكَّز عليها فمدّ يدَه فوجده غُلامًا باعه بعد ذلك بثلاثين دينارًا"[1]، وبذلك تحول حال ابن حمديس من القوة إلى الضعف، أضعفته النكبات المتتالية في حياته، أضعفته الأحزان التي عاشها من طول الغربة، وفقد جاريته، ثم زوال دولة المعتمد، وسقوط صقلية، وأخيراً بلوغه من الكبر عتياً.

وفي شهر رمضان سنة ٥٢٧هـ لم يعد جسده يقوى على الحراك، فأسلم الروح إلى بارئها في غربة مرةٍ لا أنيس بها ولا قريب، توفي ودفن في جزيرة ميورقة[2]، و دُفِنَ إلى جانب قبر ابن اللبانة الشاعر المشهور، وقيل: إنه مات في بِجَايةُ[3] في الجزائر، ويرجّح أنه دفن في بجاية، لأن الذي دفن في ميورقة بجانب ابن اللبانة هو أبو العرب الصقلي، فخلط الناس بينهما[4].

مات ابن حمديس لكنه لا يزال خالداً بما خلَّفه وراءه من شعر عذبٍ يمثل حقبة زمنية بكامل تفاصيلها، ليكون شعره مثالاً واضحاً للمقولة الشهيرة (الشعر ديوان العرب) فقد استطاع أن يعبر عن ملامح الحياة العامة بشكل يستطيع المتلقي من خلاله أن يرسم صورة فريدة عن هذه الحياة، "وإذا كان هناك شاعر يمثل جوانبها المتعددة في وصف الخمر والبحر والجهاد، وفي الروح الدنيوية وفي قوة التعبير عن هذه جميعاً فهو ابن حمديس، ومع ذلك فإنه تكوين لم يتم لأنه فقد صقلية وهو أشدُّ ما يكون تعلقاً بها، ومن ثم صهرت كل هذه الاتجاهات عنده في شعور بالوطن قد لا نجد له مثيلاً عند أي شاعر آخر رثى وطنه"[5].

بهذه التجارب التي خاضها ابن حمديس أصبح من أعلام الشعراء، "وقد سبق شعراء العرب إلى الواقعية بمعناها العلمي الحديث؛ فهو يكثر في قصائده من الحديث عما يجول بالنفس، وما يشعر به من آلام الحياة وأحداثها، وما كان يعتريه من حيرة وشك، وسخط على الحياة حيناً، ومن

---

[1] معجم السفر: السِّلَفي، ص٢٧٨.

[2] جزيرة في شرقي الأندلس بالقرب منها جزيرة يقال لها منورقة، بالنون، كانت قاعدة ملك مجاهد العامري، وينسب إلى ميورقة جماعة، منهم: يوسف بن عبد العزيز أبو الحجاج الميورقي الأندلسي الفقيه المالكي. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج٥، ص ٢٤٦.

[3] مدينة على ساحل البحر بين إفريقية والمغرب، كان أول من اختطّها الناصر بن علنّاس بن حماد بن زيري بن مناد بن بلكّين، في حدود سنة ٤٥٧هـ. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج١، ص ٣٣٩.

[4] انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان، ج٣، ص٢١٥، انظر: شعراء العرب والمغرب والأندلس: يوسف عطا الطريقي، د.ط، (عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص ١٠٦، انظر: الأعلام: الزركلي، ج٣، ص ٢٧٤، انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٩.

[5] العرب في صقلية: إحسان عباس، ص٣١٨.

أمل وابتسام وتفاؤل وثقة بها حيناً آخر، كل ذلك مع الجد في التعبير ومع تمثيل حركات نفسه وعقله وأسلوبه، مع اجتماع قوة الفكر وسعة الخيال في قصائده، فهو شاعر وجداني نفسي مفكر، في طليعة الشعراء المفكرين من العرب"[١].

كما كان لهذا الشاعر دورٌ بارز في استحضار صورة صقلية وتاريخها في تاريخ الأدب العربي، لأنه الشاعر الذي "استطاع أن يرتفع بالشعر الصقلي ارتفاعاً يجعل له موضعاً بين سائر الشعر العربي"[٢].

ثقافته

يكتنز شعر ابن حمديس بالملامح الثقافية التي تشير إلى مدلولات ثقافية متعددة، ففي شعره تظهر ملامح ثقافته الدينية والتاريخية والأدبية، من أدب المشرق وأدب المغرب، التي عكست ذاتها في تشكيل الصور البديعية والجمالية عنده، ما يشير إلى اطلاعه الواسع على الثقافات الأخرى، ومن أبرز عناصر هذه الثقافة:

١ – التاريخ:

لقد وظف ثقافته التاريخية في تشكيل الصورة عنده، فهو قد تعلّم التاريخ وأصبح مؤرخاً وألّف كتاباً في تاريخ الأندلس، وهو حينما يصف قصراً من القصور يستحضر في ذاكرته تاريخ فارس وما حُكِي عن روعة قصورها وفخامتها، لذلك نجده يصف هذا القصر بأروع مما قيل عن قصور كسرى، فهو ينير من بعيد متألقاً، فيقول:

يُنيـــرُ عَلَـــى البُعْـــدِ ائْتِلَاقَـــاً كَأَنَّمَـــا عَلَـى الشَّــطِّ لَقَـى لُجُّـهُ مِنــهُ جَــوهَرَه

أَبَـــرّ عَلَـــى إِيـــوَانِ كِســـرَى فَلَـــو رَأَى مَرَاتِبَـــهُ فِـــي المُلْــكِ مِنــهُ لَأَكبَـــرَه[٣]

كذلك تظهر ثقافته في التاريخ العام حين يستحضر من التاريخ شخصية الطبيب بقراط الذي اشتهر بالطب، فيشبّه ابن أخته الذي مات ببقراط، بل ويجعله أعلى منزلةً منه إعلاء لشأنه، فيقول:

أَوَلَـــم يَكُـــن بُقـــرَاطُ دُونَ أَبِيـــكَ فِـــي دَاءٍ يُعَـــادُ لَـــهُ المَـــرِيضُ عِـــدَادِ[٤]

---

[١] الأدب الأندلسي: محمد خفاجي، ص٧٨٩.

[٢] العرب في صقلية: إحسان عباس، ص٣٠٨.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٤.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٢٣، والداء العداد هو الذي يدع صاحبه زماناً ثم يعاوده.

وفي الصورة التي يرسمها لكرم يحيى بن تميم، وقد حاز فيها تفوقاً على حاتم الطائي –وهو شخصية الكرم العربي التاريخية– حين مكَّنته ألسنُ الأمم من طي مفاخر الطائي وكأنها ثوب قديم بالي لم يعد له نفع وحاجة، لوجود ما هو أجود منه، فيقول:

وقد طويتَ من الطّائيّ ما نَشَرَتْ … من المفاخر عنه ألسنُ الأمم(١)

٢- التأثر بالأدب العربي:

كان ابن حمديس حريصاً على مطالعة الأدب العربي ليبحر فيما أبحر فيه فحول الشعراء، فتأمل الأدب الجاهلي وتأثر به، ودرس أفكار شعرائه وخَبِر سِيَرَهُم، وعَلِمَ أحوالهم، واستحضر ما يُميِّز شعراءهم، كعزَّة امرئ القيس في حبه وحياته، والتي اتّخذها كعامل متحول من العزة إلى الذل مع هذه الفتاة صعبة الطباع التي لا يستطيع التمكن منها، فيقول:

وَفيكِ عَلَى الرُّوَّاضِ إدلَالُ صَعبَةٍ … يَنَالُ بِهَا عِزَّ امرِئِ القَيسِ إذلَالُ(٢)

وكذلك كان ابن حمديس من أشد المعجبين بالأدب المشرقي، وبشعراء المشرق، فاطَّلع على أدبهم وشعرهم، وتأثر بهم ونقل عنهم، فكان لذلك أثرٌ في تعبيراته البيانية، ومن الذين تأثر بهم المتنبي والبحتري، وغيرهم من أدباء المشرق، كما جاء في مبحث التناص.

٣- الثقافة الدينية:

كثيراً ما كان يوظف ابن حمديس الآيات القرآنية، معانيها ودلائلها، في صوره البديعية التي يشكلها بريشة فنان مقتدر، ومن ذلك وصفه للمعتمد وهو مقيم بأرض المعركة يحارب العدو، وكأن سماءها تمور من غبار الخيل التي تصول وتجول في أرضها ، فيقول:

مُقِيمٌ بِأَرضِ الرَّوعِ حَيثُ سَمَاؤُهَا … تَمُورُ عَلَيهِ مِن مَثَارِ قَسَاطِلِه(٣)

حيث يوظف معنى الآية القرآنية ﴿**يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا**﴾(٤)، التي تصف ما يحدث يوم القيامة من أهوال، ويشبِّه ما يدور بأرض المعركة بتلك الأحوال، فتثور الغبار في المعركة (القساطل).

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٠.

(٤) الطور:٩.

الفصــــــــل الأول

"الأسلوب والأسلوبية"

الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

اعتنى نقاد العمل الأدبي بقضية الأسلوب الذي ينهجه كل أديب في كتابة عمله الإبداعي، والذي يعكس رؤية الأديب ونظرته الخاصة للأفكار التي يتناولها في أدبه، وقد نتج من دراسة هذا الأسلوب الذي يتميز به أديب عن آخر قضايا متعددة: كقضايا اللفظ والمعنى، والتراكيب، والوزن والموسيقى.

الأسلوب ومفهومه في التراث النقدي عند العرب

تحدث كثير من النقاد العرب عن الأسلوب الذي ينهجه الأدباء في صياغة أدبهم، منطلقين في ذلك من تعريفهم بالأسلوب بأنه الطريقة التي يعبر بها الأديب عن أفكاره ومعانيه متخيراً لذلك اللفظ الحسن الذي تبعد حروفه عن التنافر والتكرار، فيصل إلى السامعين مراعياً حالهم، فيخاطب العامي والسوقي بما يفهمون، وأصحاب العلم على قدر علمهم وفهمهم، بطريقة تجمع بين الرصانة والجزالة، وجمال المعنى وأدبية الخطاب[١].

ولقد "كان للعرب نهج في الشعر والخطابة وأسلوب خاص تميزت به اللغة العربية، كان أسلوباً لم يضعه الأدباء المختصون على ضوء دراسات ابتدعوها من عند أنفسهم، ولا على ضوء نظريات وقوانين وقواعد يبتدعونها، ثم يفرضونها على الشعراء والخطباء ليلتزمزها، كان الأسلوب نتيجة نمو طبيعي للغة العربية التي قدّر الله مسيرتها، خلال سنسن طويلة، حتّى استقرّ شعرها ونثرها، ونحوها وصرفها، وبلاغتها وبيانها، في قلوب أبنائها وفي فطرتهم وسجيتهم، وخرجت على ألسنتهم بياناً رائعاً يحمل أسلوباً رائعاً"[٢].

---

[١] انظر: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام: عدنان علي النحوي، الطبعة الأولى، (المملكة العربية السعودية، دار النحوي، ١٩٩٩م)، ص٧٤-٧٨.

[٢] الأسلوب والأسلوبية: عدنان علي النحوي، ص٧٤.

وقد تدارس النقاد والأدباء هذه اللغة وتدارسوا القرآن وبيانه ونظمه، فأخذوا يستبطون منه قواعد النظم،وقواعد البيان والبلاغة، ليحتذوا حذوها في بلاغة شعرهم، وقد أبدى هؤلاء النقاد الكثير من الملاحظات على الشعراء وطريقتهم في نظم الشعر، وتدارسوا الكثير والعديد من القضايا التي تسهم في الارتقاء بأسلوب الشعراء في الآداب التي يكتبونها، وقد اهتموا بالقضايا التي تميّز أسلوب الشعراء المشهورين عن غيرهم، فاعتنوا بدراستها واهتموا بتناول أهم مظاهرها كما هو الحال في كتاب الآمدي[١] (الموازنة بين أبي تمام والبحتري).

وكان من بين قضايا الأسلوب التي اهتم بها النقاد قضية اللفظ والمعنى، حيث درس العلماء مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى[٢]، وقد ظهر فيها الخلاف بينهم، في قضية اللفظ والمعنى، وهي القضية الأولى في قضايا الأسلوب الأدبي، التي تقوم أساساً على الاختيار والانتقاء للألفاظ التي تؤدي إلى المعاني، وقد مال بعض النقاد[٣] إلى أنّ اللفظ هو الأساس والأهم من المعنى؛ لأن المعاني ملقاة في الطريق يعرفها العامي والعالم، ولكن الأفضلية في اختيار الألفاظ التي تؤدي إلى هذه المعاني.

وقد كان الجاحظ[٤] (ت: ٢٥٥هـ) من أوائل المتحدثين في هذه القضية، حيث تطرق إلى أهمية اللفظ، وطريقة انتقاء الشعراء لألفاظهم التي تؤدي المعنى المطلوب مع محافظتها على

---

(١) - أبو تمام: حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، الشاعر، الأديب. أحد أمراء البيان. ولد في حوران بسورية ورحل إلى مصر، واستقدمه المعتصم إلى بغداد، فأجازه وقدمه على شعراء وقته فأقام في العراق حتى توفي بها سنة: ٢٣١هـ. الأعلام: الزركلي، ج٢، ص١٦٥.

- البحتري: الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي، أبو عبادة البحتري: شاعر كبير، ولد بمنبج ورحل إلى العراق، فاتصل بجماعة من الخلفاء أولهم المتوكل العباسي، ثم عاد إلى الشام، وتوفي بمنبج سنة ٢٨٤هـ. الأعلام، الزركلي، ج٨، ص١٢١.

- الآمدي: الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، أبو القاسم: عالم بالأدب، راوية، من الكتاب، له شعر، أصله من آمد ومولده ووفاته بالبصرة، ت: ٣٧٠ هـ، الأعلام: الزركلي، ج٢، ص ١٨٥.

(٢) انظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٤م)، ص١٧٢.

(٣) مثل الجاحظ في كتابيه البيان والتبيين، والحيوان.

(٤) الجاحظ: عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ: كبير أئمة الأدب، ورئيس الفرقة الجاحظية من المعتزلة. مولده ووفاته في البصرة. فلج في آخر عمره. وكان مشوه الخلقة. ومات والكتاب على صدره. قتلته مجلدات من الكتب وقعت عليه، ت: ٢٥٥هـ. الأعلام: الزركلي، ج٥، ص٧٤.

الناحية الموسيقية والجمالية في سياقها داخل النص، حيث أعلى من شأن الألفاظ على المعاني، لأن الألفاظ هي أوعية للمعاني التي لا يجهلها العامة، لكن البلاغة في حسن انتقاء هذا الوعاء النفيس الذي يعبر عن المعنى الرفيع، فيقول في ذلك: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج"[١].

وقد كان على النقيض من هذا الاتجاه، اتجاه يعلي من شأن المعنى على اللفظ، وكان من مناصري هذا الاتجاه ابن جني[٢] (ت: ٣٩٢هـ)، الذي تناول هذه القضية، وكتب باباً يرد فيه على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني، حيث انتصر للمعنى على اللفظ، وجعل اهتمام العرب باللفظ لأنه يدل على المعنى الذي هو أقوى وأكرم عندهم، فقال في ذلك: "إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة وبالخطب أخرى وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأفخم قدرًا في نفوسها"[٣].

وقد كان اهتمام النقاد العرب بقضية اللفظ والمعنى نابع من اهتمامهم بأسلوب الشعراء وما يميز شعر أحدهم عن شعر غيره، وقد كان هذا الاهتمام منصباً على الكيفية التي يتناول الشعراء بها اللفظ والمعنى، بالإضافة إلى تناولهم لقضايا أخرى مثل: عناصر البيان التي تشكل الصورة، ومراعاة الكلام لحال المستمعين، حيث لكل مقام مقال، وقضايا الجملة من الحذف والتقديم والتأخير، مما دعا ابن جني لأن يكتب باباً يهتم بقضايا التقديم والتأخير والحذف، سمّاه في شجاعة العربية[٤]، لأنه عدّ قدرة العربية، على التحكم في تغيير ترتيب عناصر الجملة بالتقديم أو التأخير أو الحذف مع زيادة في المعنى دون الاختلال، شجاعة في هذه اللغة العريقة.

---

[١] الحيوان: الجاحظ (عمرو بن بحر أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ)، ج٣، ص٦٧.

[٢] ابن جني: عثمان بن جني الموصلي، أبو الفتح: من أئمة الأدب والنحو، وله شعر. ولد بالموصل وتوفي ببغداد سنة ٣٩٢هـ. الأعلام: الزركلي، ج٤، ص٢٠٤.

[٣] الخصائص: ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة، د.ت)، ج١، ص٢١٦.

[٤] انظر: السابق، ج٢، ص٣٦٢.

وقد تناول النقاد العرب منذ القدم هذه القضايا التي تعد من أبرز قضايا الأسلوبية والتي تعرف الآن عند النقدا المحدثين بالانزياح أو الانحراف أو العدول، وقد عرفها النقد العربي تحت مسميات متباينة منها شجاعة العربية.

وكان هناك اتجاه ثالث مثل ابن رشيق القيرواني(١) (ت: ٤٦٣هـ)، الذي كان وسطاً بين الطرفين، وقد اهتم باللفظ كاهتمامه بالمعنى ولم يعلِ من شأن أحدهما على الآخر، لأنه يعتبر هما جسماً وروحاً لا ينفصلان، فيقول: "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح"(٢).

وكان عبد القاهر الجرجاني(٣) (ت: ٤٧١هـ) وسطاً بين الاتجاهين المتضادين، الذي اهتم بالأسلوب، وجمع أشتات قضية الاختيار والانتقاء في اللفظ والمعنى ليحل القضية المُختلف فيها، عندما تبلورت عنده نظرية النظم التي يبين فيها أن الجمال في الأدب هو في نظمه، الذي يتكون من العلاقات الجمالية بين الألفاظ بعضها مع بعض، لإنتاج المعنى الذي يتحقق عندما توضع الألفاظ الموضع الذي توجبه قواعد النحو، وبذلك يصبح الجمال معنوياً واللفظ دليلاً عليه(٤)، وقد

---

(١) ابن رشيق القيرواني: الحسن بن رشيق القيرواني، أبو علي: أديب ونقاد وباحث، ولد في المسيلة (بالمغرب) وتعلم الصياغة، ثم مال إلى الأدب وقال الشعر، رحل إلى القيروان سنة ٤٠٦ ومدح ملكها، واشتهر فيها، انتقل إلى جزيرة صقلّيّة، وأقام بمازر إحدى مدنها، إلى أن توفي سنة ٤٦٣هـ. الأعلام: الزركلي، ج٢، ص١٩١.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ت: ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الجيل، ١٩٨١م) ج١، ص١٢٤.

(٣) الجرجاني: عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أبو بكر، واضع أصول البلاغة، كان من أئمة اللغة، من أهل جرجان، وله شعر رقيق، توفي سنة ٤٧١هـ. الأعلام: الزركلي، ج٤، ص٤٨.

(٤) انظر: علم الأسلوبية والبلاغة العربية: سحر سليمان عيسى، الطبعة الأولى، (عمّان، دار البداية، ٢٠١١م)، ص١٨.

اعتمدت هذه النظرية على أساس النحو، حيث يجب توخي معاني النحو في معاني الكلام بحيث يرصد الأديب العملية النحوية في تركيباته الأدبية، فيترابط المعنى النحوي بالتركيب(١).

وقد بُنيت نظرية النظم عند الجرجاني باعتماد السياقات النحوية في كتابات الأدباء، حيث يعرّف النظم بقوله: " ليسَ "النظمُ" إلا أن تضعَ كلامكَ الوضعَ الذي يَقتضيهِ "علمُ النحو"، وتعملَ على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَه التي نُهِجتْ فلا تزيغَ عنها"(٢).

وقد تشكلت الرؤية النقدية عند الجرجاني في هذه النظرية من خلال التوسط في قضية اللفظ والمعنى، فتكون الألفاظ خدماً للمعاني، تدلُّ عليها، حيث تكون للألفاظ دلالة أولى وهي المعنى المعجمي، ولها عند النظم في سياق الكلام دلالة ثانية وهي دلالة النظم، من خلال الوحدة العضوية بين المعنى الناتج والبنية النحوية لهذا المعنى داخل الجملة(٣).

في ضوء نظرية النظم التي طرحها الجرجاني، نستطيع أن نحكم على قوة الأساليب وجودتها من خلال اعتمادها على الالتزام من الشعراء والأدباء بالمعايير النحوية وتمسكهم بها؛ لأن " النحو في الفكر الجرجاني النظري والتطبيقي عملية أساسية في صناعة الرسالة الإبداعية والإخبارية باعتباره عاملاً مهماً في تركيب الأسلوب"(٤).

وقد كان الباقلاني(٥) (ت:٤٠٣هـ) من أقدم من استخدم كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق العمل الأدبي، حيث أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقته التي يُعرف بها وتنسب إليه، فيقول عن الناقد الذي يدرس أدب أحد الأدباء إن كان شعراً أو نثراً: "إذا عَرِفَ طريقةَ شاعر في قصائد

---

(١) انظر: الأسلوبية (وثلاثية الدوائر البلاغية): عبد القادر عبد الجليل، الطبعة الأولى، (عمّان، دار صفاء، ٢٠٠٢م)، ص٩٤.

(٢) دلائل الإعجاز: الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، ت: ٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٩٩٢م)، ج١، ص٨١.

(٣) انظر: الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص٩٥.

(٤) الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص٩٧.

(٥) الباقلاني: محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر، أبو بكر، قاض، من كبار علماء الكلام، ولد في البصرة، وسكن بغداد فتوفي فيها سنة ٤٠٣هـ. كان جيد الاستنباط، سريع الجواب. وجّهه عضد الدولة سفيرا عنه إلى ملك الروم، فجرت له في القسطنطينية مناظرات مع علماء النصرانية بين يدي ملكها. الأعلام: الزركلي، ج٦، ص١٧٦.

معدودة، فأنشد غيرها من شعره لم يشك أن ذلك من نسجه، ولم يَرْتَبْ في أنها من نظمه، كما أنه إذا عرف خط رجل لم يشتبه عليه خطه حيث رآه من بين الخطوط المختلفة، وحتى يميز بين رسائل كاتب وبين رسائل غيره"[١]، فأسلوب الشاعر والكاتب يصبح كالبصمة التي يستدل بها على صاحبها.

كما تطرق إلى اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع، فالشاعر الذي يقول في المدح مختلف عن أسلوبه في الغزل، وذلك لأن أسلوب الشاعر في بعض الأغراض يتطلب عاطفة مختلفة عن تلك العاطفة التي يحتاجها الغرض الآخر، فيقول: "وإن كان المتكلم يجود في شيء دون شيء، عرف ذلك منه، وإن كان يعم إحسانه، عُرِف، ألا ترى أن منهم من يجود في المدح دون الهجو، ومنهم من يجود في الهجو وحده، ومنهم من يجود في المزح والسخف، ومنهم من يجود في الأوصاف"[٢].

فأسلوب كل شاعر مختلف عن الآخر بحكم اختلاف البيئة والثقافة والعواطف لكل شاعر عن الآخر، وباختلاف الغرض من القصيدة، فما كل شاعر يستطيع أن يقول في شتّى الأغراض الشعرية، لأنها تحتاج إلى عواطف مختلفة.

فمن خلال كلام الباقلاني نستطيع أن نفهم أن الأسلوب يعني الطريقة التي يعبر بها الشاعر عن أفكاره التي يترجمها من خلال انتقاء واختيار الألفاظ إلى معان ينظمها في شعره.

وقد ذكر ابن منظور أن الأسلوب هو الفن والمذهب، فيقول في تفسيره لكلمة الأسلوب في لسان العرب: " يُقَالُ للسَّطْر مِنَ النَّخِيلِ: أُسْلوبٌ. وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ، فَهُوَ أُسلوبٌ. قَالَ: والأُسْلوبُ الطَّرِيقُ، والوجهُ، والمَذْهَبُ؛ يُقَالُ: أَنتم فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَساليبَ. والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأْخذ فِيهِ. والأُسْلوبُ، بِالضَّمِّ: الفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذ فلانٌ فِي أَساليبَ مِنَ الْقَوْلِ أَي أَفانِينَ مِنْهُ"[٣].

---

[١] إعجاز القرآن: الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب، ت: ٤٠٣هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، الطبعة الخامسة، (مصر، دار المعارف، ١٩٩٧م)، ص١٢٠.

[٢] إعجاز القرآن: الباقلاني، ص١٢٠.

[٣] لسان العرب: ابن منظور (محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، ت: ٧١١هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار صادر، ١٤١٤هـ)، ج١، ص٤٧٣.

بعد هذا العرض من دراسة النقاد لأدب الشعراء والكتاب، وإبراز أهم الملامح الفنية التي تجعل من أدبهم أدباً بارزاً قوياً، أو أدباً ضعيفاً لا يُعجب به أحد، أخذت كلمة الأسلوب تنتشر في الوسط النقدي، حتى أنهم فرقوا بين أساليب الشعراء الذين يعيشون في بيئة واحدة وعصر واحد وما بينهما من تشابه في الحياة، لكن لكل منهم أسلوبه الذي يتبعه في أدبه، فقيل في أسلوبي الفرزدق وجرير في الشعر "الفرزدق ينحت من صخر وجرير ينهل من بحر"، وباختلاف الأجناس الأدبية من قصة ومقالة ورواية وقصيدة، توسع مفهوم الأسلوب ليميز بين الكتاب والشعراء حسب الجنس الأدبي الذي يكتبونه.

من خلال الطرح السابق للأسلوب عند النقاد العرب ودورهم في تطوير الحركة النقدية، نُلاحظ استخدام العرب لمصطلح الأسلوب في مصنفاتهم ودراساتهم الأدبية والنقدية كمصطلح مساعدٍ لمصطلح البلاغة دون تعارض بينهما[١].

وبدأ التوسع في استخدام هذه الكلمة حتى أصبحت كلمة الأسلوب حقّاً مشتركاً بين أنواع الفنون وبيئاتها المختلفة للفن، حيث يستعملها الأدباء للدلالة على طريقتهم في فنونهم الشعرية والنثرية، ويستخدمها الموسيقيون دليلاً على طريقة التلحين وتأليف النغم للتعبير عما يحسون أو يخالون، وكذلك الرسامون يعتبرونها دليلاً على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها، وبذلك أصبحت كلمة الأسلوب ترادف كلمة الشخصية في المعنى[٢].

الأسلوبية ومفهومها في النقد الحديث

بدأت الأسلوبية كمنهج نقدي يستقي مبادئه وعناصره من علوم اللغة الحديثة، فأصبحت مدرسة لغوية تهتم بمعالجة النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي[٣]، فأصبح البحث الأسلوبي مهتماً بدراسة

---

[١] البحث الأدبي واللغوي (طبيعته، مناهجه، إجراءاته): نبيل خالد أبو علي، الطبعة الأولى، (غزة، دار المقداد، ٢٠٠٧م)، ص٧٠.

[٢] انظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية): أحمد الشايب، الطبعة السابعة، (مصر، مكتبة النهضة، ١٩٧٦م)، ص٤١.

[٣] انظر: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق): يوسف أبو العدوس، الطبعة الثانية، (عمّان، دار المسيرة، ٢٠١٠م)، ص٥١.

"مجالات الأداء اللغوي، لاستكشاف ما تهيئه الأنماط والتراكيب من قيم تعبيرية، ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة، وكيفية استخدام حروف الربط، ودلالات الأصوات اللغوية"(١).

وقد أصبحت أفكار علم اللغة الحديث تتبلور لكي يتم استخدامها وتوظيفها في الدراسات النقدية التي تقوم بها الأسلوبية، وذلك للكشف عن خصائص وسمات الأسلوب الشكلية والمضمونية، من خلال تمثل الأنماط الصوتية للكلام من وزن وقافية في الشعر المنظوم، وأنواع التراكيب الجملية في معجمية ألفاظها، وكلماتها مجردةً أو محسوسة(٢).

ولأن الأسلوب الذي يتبعه الشاعر في أدبه قد يكون ملازماً له في كثير من الأحيان فيعرف به ويشتهر به، حتى يقال: أسلوب فلان، يعتمد على التعبير عن المعاني المرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة، حيث تتكون في عقل المبدع قبل أن ينطلق بها لسانه أو يجري بها قلمه(٣)، فإن الأسلوبية اعتمدت في دراسة هذه الآثار الأدبية، وباعتبارها فرعاً من فروع علم اللسانيات، على الاتصال بعلوم أخرى "كالرياضيات والإحصاء والأصوات والفونولوجيا، والصرف والنحو والعروض، والاجتماع والجمال والانثربولوجيا، وفقه اللغة، التي أصبحت في مادتها تمد خيوط العون للوصول إلى الهدف الأسلوبي"(٤).

ولأن " الأسلوب اختيار أو انتقاء"(٥)، فإنه من خلال هذه العلوم يمكن للباحثين أن يستكشفوا الخصائص الأسلوبية التي تميز العمل الأدبي طبقاً لما يختاره الأديب وينتقيه من ألفاظ ذات دلالة أثناء عملية الإبداع.

وبذلك يمكن القول بأن مصطلح الأسلوبية يعني: "المنهج التحليلي العلمي الذي يعنى بدراسة الأعمال الأدبية بطريقة موضوعية مستخدماً أفكار علم اللغة الحديث في الكشف عن السمات الأسلوبية والخصائص الشكلية التي تميز عملاً أدبياً أو أديباً معيناً أو عصراً أو بيئة أدبيةً،

---

(١) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث: رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣م)، ص٢٥.

(٢) انظر: فن الأسلوب (دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية): حميد آدم ثويني، الطبعة الأولى، (عمّان، دار صفاء، ٢٠٠٦م)، ص١٨.

(٣) انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص٤٠.

(٤) الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص ١٣٣.

(٥) الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص٣٧.

وهذه السمات قد تكون صوتية تتصل بالأنماط الصوتية للنص أو الإيقاع، أو الوزن والقافية في الشعر، وقد تكون تركيبية تتصل بطريقة تركيب الجمل والعبارات، وقد تكون معجمية تتصل بالكلمات المجردة في مقابل الكلمات المحسوسة، وبالتكرار النسبي للأسماء والأفعال والصفات، وقد تكون بلاغية تتصل بالاستعمال المتميز للمجاز، وللاستعارات والصور وغيرها، كما أنّ الأسلوبية لا تكتفي برصد الأشكال التعبيرية والوقوف عند سماتها، بل تسعى –أيضاً– للكشف عن أفكار النص الأدبي وأسرار جماله"[1].

الأسلوبية نشأة وتاريخ:

اشتق لفظ الأسلوب style من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية التي تعني القلم، وقد جاء في كتب البلاغة اليونانية القديمة أن الأسلوب هو أحد سبل ووسائل الإقناع للجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة، وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال[2].

وقد استمرت الدراسات النقدية في الغرب بالتطور، ودراسة الآثار الأدبية وتطوير القواعد النقدية، حتى جاء جورج بوفون (١٧٠٧–١٧٨٨م) الذي اهتم بدراسة الأسلوب عند الأدباء والشعراء، حتى اعتبر أن الأسلوب هو الرجل، حيث إن الأفكار وحدها هي أساس الأسلوب، الذي ساهم في تولد النظام والحركة المكونة للأسلوب[3]، ويعني بذلك أن لكل أديب طابعه الخاص في إعداد أدبه وفنه، الذي ينسجم مع طبيعته الذاتية، فيتعرف إليه المتلقي دون حاجة للاطلاع على اسم الأديب والمبدع؛ وذلك لأن "لكل منشئ طابعه الخاص في تفكيره وتعبيره، يمتاز عنه الآخر في هذه العناصر، دون أن ننسى أن المرجع في اختلاف الأسلوب هو نفس الإنسان، وما يعرض له من دواع ينشئ فيها الأدب، فهو تارة يعتمد على عقله، وتارة يعتمد على عاطفته، وتارة يجمع بين العقل والعاطفة"[4]، وهذا الكلام يعيدنا إلى قول الباقلاني (ت:٤٠٣هـ) الذي اعتبر أن الناقد عند قراءته لأعمال أديب ما فإنه يتعرف إلى إنتاجه إذا اطّلع على أعمال أخرى له؛ لأن لكل شاعر وأديب أسلوباً يتميز به مثل البصمة.

---

(١) البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص٧١.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص٣٥.

(٣) انظر: فن الأسلوب: حميد ثويني، ص١٨.

(٤) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص١١٤.

وكذلك المتلقي يستطيع من خلال استمراره في مطالعة أعمال بعض الكُتَّاب أن يتعرف إلى عمل الكاتب دون أن يرى اسمه؛ لأن الكاتب استطاع أن يميز أسلوبه الإبداعي من خلال سمات بارزة يستطيع المتلقون المهتمون التعرف إليها وتمييزها من غيرها؛ لأن " مبدعي هذه الأساليب استطاعوا أن يتركوا في ذهن المتلقي بصمات رؤيتهم المطلقة للأشياء، وأنهم أعملوا فكرهم بشكل نشط ومتوازن ومكثف وواعٍ"[١]، ولذلك نجد التسميات الكثيرة في الأدب العربي حيث يقال: أسلوب العقاد، أو أسلوب طه حسين، أو أسلوب نزار قباني، وغيرها من الأساليب التي تدل على صاحبها وتعطي انطباعاً عن تشكيله للألفاظ والمعاني في نظمه للعمل الإبداعي.

وقد أخذت الأسلوبية بالنشأة والتطور في بلاد الغرب في مطلع القرن العشرين، حيث ارتبطت نشأتها –كعلم يهتم بدراسة الآثار الأدبية من ناحية لغوية وقيم تعبيرية، بعيداً عن الاهتمام بمؤلف النص– بنشأة علوم اللغة الحديثة ومدارس علم اللغة، بعد ولادة اللسانيات الحديثة بعد أبحاث دي سوسير السويسري (١٨٥٧– ١٩١٣م)، الذي اهتم بدراسة علوم اللغة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها في تحليل الخطاب الأدبي، ودراسة العلاقات النحوية التي تربط ألفاظه ومعانيه[٢].

وقد نادت مدرسة علوم اللغة الحديثة باتخاذ الأسلوب علماً يدرس لذاته، ويوظف في خدمة التحليل الأدبي، وقد بدأت نشأة الأسلوبية كعلم يهتم بدراسة النصوص الأدبية عندما بدأت "أول إرهاصات علم الأسلوب تظهر عند شارل بالي، الذي نشر عام ١٩٠٢م كتابه (مقال الأسلوبية الفرنسية)، ثم تلاه بكتاب آخر هو (الوجيز في الأسلوبية)"[٣].

وقد كان شارل بالي الفرنسي (١٨٦٥– ١٩٤٧م) تلميذاً لسوسير واهتم بنشر محاضراته بعد وفاته حيث جمعها في كتاب سمّاه "دروس في الألسنية العامة"، وتأثر بآرائه، وقد شغل الدارسين في حقل الدراسات اللغوية والنقدية بالمصطلح الجديد "مصطلح الأسلوبية" الذي ابتكره، إلا

---

[١] الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص١١٤.

[٢] انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص٣٨.

[٣] السابق: ص ٤٣.

أنه لم يكن يقصد بهذا المصطلح دراسة الأعمال الأدبية، وإنما كان يعني عنده دراسة الأدوات والمظاهر والآثار التعبيرية من كل لغة(١).

وقد أسس بالي بأفكاره المتعددة في موضوع الأسلوبية مدرسة أسلوبية تعتني بالتعبير اللغوي سمّيت بالأسلوبية التعبيرية، حيث أظهر بالي اهتمامه "بالمحتوى العاطفي للغة، وهذا جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، ومن ثمّ ركز على اللغة المنطوقة، وهو ما صرفه عن العناية باللغة الأدبية"(٢).

وقد خلف بالي تلميذه رومان جاكبسون الروسي (١٨٩٦-١٩٨٢م) وقد "عرّف الأسلوبية بأنها البحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً، الذي يرى أنّ النص الأدبي خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام وأن النص الشعري له علاقات داخلية تقوم بين عناصره الحاضرة، وعلاقات خارجية تربط عناصر الحضور بعناصر غائبة، ويقصد بالعناصر الغائبة الإشارة إلى ارتباط النص وتأثره بالواقع الثقافي والاجتماعي، فالنص يتفاعل مع غيره من النصوص الأدبية"(٣).

واعتبر جاكبسون أن اللغة نظام من الدلائل يعبر بها الإنسان عن أفكاره بين أفراد الجماعة اللغوية، من خلال الكلمة المنطوقة أو المكتوبة، وذلك بوجود عناصر الاتصال المتمثلة في المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والسياق الذي تتم بواسطته عملية التواصل، مع وجود قناة اتصال تحدد شكل الاتصال كتابياً أو شفوياً أو غيره (٤)، وقد أكّد أن النظام اللغوي يختلف عن غيره من النظم بكونه ذا طبيعة تمكنه من أداء وظيفتين في وقت واحد، وظيفة الإبلاغ، ووظيفة التواصل، وبذلك تكون اللغة وعاء يحقق الإبلاغ للرسالة المطلوبة من خلال الصياغة التي تؤدي إلى التواصل مع المتلقي(٥).

---

(١) انظر: السابق: ص٤٤.

(٢) السابق: ص ٤٥.

(٣) البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص٧٤.

(٤) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص١٢٤- ١٣٠.

(٥) انظر: النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك): إبراهيم محمود خليل، الطبعة الأولى، (عمّان، دار المسيرة، ٢٠٠٣م)، ص٨٨.

ثم جاء ميشيل ريفاتير، الذي انتهى إلى أن الأسلوبية تعتني بالنص كأساس تنطلق منه في الدراسة، بمعزل عن الاعتبارات التاريخية والاجتماعية والنفسية، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً(١).

وقد اهتم ريفاتير باختصاص الدراسة الأسلوبية بالنص الإبداعي في ذاته؛ لأنها "تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية وهي تتميز من بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، فتحاول تفحص نسيجه اللغوي وترمي بحسب رأيه إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني"(٢).

ثم يعدُّ العمل الأدبي ضرباً من التواصل يعتمد على وجود نشاط لغوي مرسل من المتكلم ونشاط يماثله يخرج من المخاطب رداً على المتكلم ليحصل التفاهم بينهما، حيث يمثل المبدع في العمل الأدبي دور المتكلم من خلال عمله الإبداعي الذي يقدمه، ويكون المتلقي هو المخاطب ويخرج نشاطه اللغوي من خلال تعبيره عن الفهم لهذا العمل الإبداعي وتذوقه له واستمتاعه به، يقوم مخططه على ثلاثة عناصر، هي: الكاتب، والقارئ، والنص، ويعتمد على أن القارئ والنص عناصر أساسية في عملية تحليل النص الأدبي(٣).

وينبع اهتمامه بالقارئ أو المتلقي من بحثه عن المحور الجمالي للأدب الذي يدرس مدى تأثير النص الأدبي في نفس القارئ ومعرفة ما يفاد من معنى النص ومحتواه، ويهتم بالنص لأنه يريد أن يحلل النصوص التي قامت اللغة بوضع رموزها ودلالاتها التي وظفها الأديب في نصه(٤)، وكذلك فإن طبيعة المتلقي حاضرة حضوراً بارزاً في ذهن المبدع أثناء العملية الإبداعية، وذلك لأن " المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع"(٥).

---

(١) انظر: البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص٧٤.

(٢) الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب): فرحان الحربي، الطبعة الأولى، (بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٣م)، ص١٥.

(٣) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص١٣٧، وكذلك انظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص٢١٨.

(٤) انظر: فن الأسلوب: حميد ثويني، ص١٥.

(٥) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص٢٣٥.

فللمتلقي دور مهم يبرز عندما يتسلط الأسلوب كقوة ضاغطة عليه، تبرز عندها بعض العناصر في الكلام وتنبه المتلقي عليها لاستكشاف دلالتها التي تتميز بها وأثرها عليه؛ لأن الأسلوبية تهتم بملاحظة ردود الأفعال التي تتولد عند المتلقي حينما يستمع إلى النص(١).

والمحور الثاني من محاور عملية الاتصال هو الرسالة أو النص الأدبي الذي يقوم المتلقي بتذوقه والاطلاع عليه، وهو ناتج من " تجربة ذاتية للمبدع، ولكن التعبير عن هذه التجربة بعطيها لوناً من الموضوعية، يتيح للباحث أن يتوجه إلى هذا التعبير باعتباره إفرازاً ذاتياً اصطبغ بتجربة الحياة المعاشة، التي تتجاوز إطار الذاتية من خلال وسيلة موضوعية هي اللغة"(٢).

أما الكاتب ومرجع النص فأمور هامشية(٣)؛ وذلك لأنه لا يهتم بالموقف التأريخي للأديب، ونوع الميل الفكري الذي يعتمده أو يلتزم به، فكل ما يعنيه هو النص ومنتجاته الدلالية ومدى تأثير جمالياته في المتلقي.

من خلال آراء ريفاتير في نظريته الأسلوبية يُلاحظ أن نظريته "تصب جلّ اهتمامها على رصد العلاقة بين النص والقارئ، وذلك من خلال رصد رد فعل القارئ تجاه الرسالة اللغوية المتجسدة في نص معين، والبحث عن أسباب رد الفعل هذا في النص نفسه"(٤).

المدارس الأسلوبية:

وبتعدد رواد منهج الأسلوبية في النقد، فقد تعددت المدارس التي تنطلق من الأسلوبية كمنهج نقدي يختص بدراسة الآثار الأدبية، ومن أهمّ هذه المدارس:

أولاً: الأسلوبية التعبيرية

ويطلق عليها المنهج الوصفي أو الأسلوبية التعبيرية، ورائدها شارل بالي تلميذ سوسير، الذي اعتبر أن التعبير الأدبي وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المنشئ لاجتذاب اهتمام القارئ،

---

(١) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص٣٧.
(٢) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص٢٤٦.
(٣) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص١٣٨.
(٤) البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص٧٩.

بحيث تعتمد هذه الوسيلة على استخدام اللغة من خلال أسلوبين متميزين، أحدهما ينشد التأثير في القارئ، والآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة لهذا القارئ(١).

واعتمدت الأسلوبية التعبيرية على معطيات لغوية عديدة، كان النحو في مقدمتها، بالإضافة إلى الأشكال البلاغية المألوفة، حيث توزعت موضوعات الأسلوبية التعبيرية على محاور ثلاثة، يعتني المحور الأول بصياغة التعبير، والثاني بالأسلوب الذي يعبر به المبدع عن أفكاره، والثالث باعتماد المبدع على قواعد النحو، التي تضبط قوانين النظام اللغوي في العمل الأدبي، حيث إن التعبير اللغوي الذي يتألف منه العمل الأدبي، يعدّ تعبيراً عن الفكر من خلال استخدام اللغة كأداة للتعبير، التي تتألف من أشكال عديدة كالزمان في الأفعال والجمع والمفرد، ومن بُنَى نحوية متعارف عليها كالتقديم والتأخير والحذف(٢).

وبذلك يكون محور اهتمام رواد الأسلوبية التعبيرية دراسة العمل الأدبي دراسة لغوية لا تحفل بالجوانب الجمالية، بحيث تنبسط الدراسة على رقعة اللغة كلها، لتدرس جميع الظواهر اللغوية، ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً، بحيث يكون مجالها دراسة مستويات اللغة المتعددة صوتاً ودلالة وتركيباً، ؛ لتكشف عن الخصائص الأساسية في اللغة التي تكون موضع الدراسة من خلال الآثار الأدبية لأدباء هذه اللغة(٣).

ثانياً: الأسلوبية الصوتية

تعدّ الأسلوبية الصوتية إحدى مجالات بحث الأسلوبية، وقد أسس لها جاكبسون في دراسته للعلاقات الداخلية في النص الأدبي، حيث تعتمد على "مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، نستطيع أن نستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"(٤)؛ للكشف عن الدلالة الصوتية التي تنسجم مع الألفاظ والكلمات، وتهتم الأسلوبية الصوتية بثلاثة فروع:

---

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: إبراهيم خليل، ص١٥١– ١٥٤.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص٩٤.

(٣) انظر: السابق: ص٩٥.

(٤) الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، الطبعة الثانية، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م)، ص٦٠.

١. دراسة الأصوات مجردة، أي دراسة في ذات الصوت ومكوناته ومخارجه دون البحث في علاقته مع غيره.

٢. دراسة الإيقاع الناتج من تآلف الأصوات واقترانها مع بعضها عند تكوين اللفظ، ودراسة ملامح الانسجام أو التنافر بين الحروف أو الألفاظ المتجاورة، وتأثيرها الجمالي في القصيدة.

٣. البحث في علاقة الصوت والمعنى، الذي يقوم الأديب والمبدع بالتعبير عنه من خلال العمل الإبداعي المتمثل في النص الأدبي، فيبحث العلاقة بين الأصوات والحروف والعاطفة التي يعبر عناه الشاعر إن كانت حزناً أو فرحاً أو تفاؤلاً أو تشاؤماً وما ينتج عن هذه الأصوات من جرس يتناسب مع هذه العاطفة(١).

كما أن الأسلوبية تهتم بالبحث عما في المادة الصوتية من إمكانات تعبيرية هائلة يمكن من خلالها أداء المعنى بصورة حقيقية موافقة للواقع الذي يعبر عنه الأديب، فتتناسب تناسباً تاماً معه، وتظهر انسجاماً لا يستطيع المتلقي إلا أن يقف مبهوراً من صدقه في التعبير عن العاطفة التي يبثها المبدع في عمله الأدبي، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في التنغيم والإيقاع والكثافة الصوتية والنبر على المواضع التي يريد أن يظهر اهتماماً بها، والتكرار القائم على التردد وإشاعة أنواع متعددة من التوازنات داخل النص الأدبي، مثل: توازن الألفاظ من خلال ترتيبها وتنظيمها وتنويع التراكيب والأسجاع، كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية كبيرة، لأن المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبثقة من مكامنها لتطفو وتظهر على سطح الكلمة، وتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي فلا يشعر المتلقي بغرابتها، بل يشعر بصدقها في التعبير عن الواقع الذي يعيشه المبدع، فيعيشه معه وكأنه يصاحبه في النص الذي يتلقاه منه، فإن المنهج الأسلوبي يكشف عن القيمة التعبيرية الصادقة في هذا العمل الإبداعي الأدبي(٢).

---

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: إبراهيم خليل، ص١٥٣.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص٩٨.

ثالثاً: الأسلوبية الإحصائية

وقد تبلورت معالم هذه الأسلوبية على يد بيير جيرو في مؤلفه (الخصائص الإحصائية للمفردات)[1]، وهي تعتمد على تداخل علم الإحصاء مع علم الأسلوبية للكشف عن دلالات تكرار بعض القيم في الأعمال الأدبية، واستحسن الكثيرون دخول الدراسات الإحصائية إلى علم الأسلوب باعتبار أن علم الإحصاء هو أحد المعايير الموضوعية، التي يمكن من خلال استخدامها استخداماً صحيحاً، أن يستطيع الناقد تشخيص الأساليب المميزة للعمل الأدبي وتمييز الفروق بينه وبين أعمال أخرى.

ولأن الإحصاء منهج يمكن أن يحقق للناقد بعداً موضوعياً يبتعد عن التأثير النفسي للناقد والانطباع الشخصي المسبق عن العمل الفني، فإنه يستطيع من خلاله أن يحدد الملامح الأساسية للأساليب وأن يفرق بينها وبين الخصائص اللغوية والسمات الفنية التي يمكن أن تعتبر خواصَّ أسلوبية قد ترد في النص وروداً عشوائياً، بحيث يتم رصدها وبحث مرات تكرارها في هذا النص والدلالات الناتجة عن هذا التكرار، الذي يستحيل أن يكون عبثاً[2].

إن الظواهر التي ترد في نصٍ ما بشكل متكرر تلفت نظر المتلقي والناقد إليها " تختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها، ومن ثمّ فإنّ استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات؛ إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة، أو ورودها عشر مرات في نص أدبي ما، فلكل دلالته، ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية"[3].

وبذلك فإن الأسلوبية الإحصائية تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص من خلال قياس الكم، وهي تقوم بإبعاد العمل العشوائي والحدس والتخمين لصالح رفع شأن القيم العددية، التي تظهر الحقائق بالأرقام والقيم، فيكون قوام عملها إحصاء العناصر اللغوية في النص ومقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في ذات النص، وإحصاء بعض الدوال التي تفضي نتائجها إلى

---

(١) انظر: السابق: ص٩٠.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص١٤٨.

(٣) السابق: ص١٥٠.

دلالات معينة قد لا يستطيع الناقد اكتشافها بدون عملية الإحصاء، ثم يستخدم هذه النتائج في مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى حينما يوازن بين عملين فنيين لأديب واحد أو أديبين اثنين، وبذلك تظهر أهم مزايا هذا المنهج الأسلوبي الإحصائي الذي يهتم بتحديد ظاهرة من خلال منهج موجه، يحاول وضع الموضوعية كأساس له ينطلق منه قدر الإمكان ويبتعد عن الذاتية والانطباعية(١).

فـ "الأسلوبية الإحصائية تهتم بتتبع السمات الأسلوبية ومعدّل تواترها وتكرارها في النص"(٢)، وبذلك يمكن الكشف عن دلالات أكيدة في النص الأدبي، وفق معايير موضوعية صحيحة وثابتة.

إن الاعتماد على علم الإحصاء كدليل في عملية دراسة النصوص" يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديماً دقيقاً، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل، وترجع أهمية العمل الإحصائي إلى أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة بالأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة، التي يتميز بها نص أدبي معين"(٣).

بين البلاغة والأسلوبية:

اهتمت الدراسات النقدية البلاغية عند العرب بدراسة الشكل والمضمون؛ الشكل الذي يتمثل في اختيار الألفاظ ودلالتها على المعاني، ونتج عن ذلك الاختلاف بين النقاد فيمن تكمن فيه الأهمية، إلى أن توصل بعضهم إلى التوسط في حل هذه القضية بأن جعل كل من اللفظ والمعنى في منزلة الآخر، ولا غنى لواحد منهما عن غيره، وتجمع هذا الرأي في قضية النظم، وامتدت الدراسات البلاغية في التراث النقدي العربي في الاختصاص بدراسة اللفظ والمعنى، وما ينشأ عنهما من بناء الجملة وامتدادها، وما يحدث فيه من تغير مختلف عن قوانين النحو قد يضيف معنى وقد يخل به إذا لم يكن في موضعه، وازداد اهتمام النقاد وأهل البلاغة العربية بدراسة هذه الألفاظ

---

(١) انظر: الأسلوبية في النقد العربي الحديث: فرحان الحربي، ص١٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث: إبراهيم خليل، ص١٥٦.

(٣) الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص١٥٠.

والمعاني بإضافة باب البديع إلى علوم البلاغة، الذي يبحث في جماليات الألفاظ والأصوات والجرس الموسيقي الناتج عن التآلف بين الحروف والكلمات.

وظلّت الدراسات البلاغية بعيدة عن دراسة ما وراء العمل الأدبي وما ساهم في تشكيله من عوامل اجتماعية ونفسية ساعدت في بلوغ الفكرة إلى قلب الشاعر ليمثله بمعنى عذب من خلال أجمل الألفاظ وأحسنها، ولم تهتم بدراسة الدوافع النفسية وراء العمل الأدبي والعوامل الاجتماعية المحيطة بهذا الأديب.

وقد جاءت الأسلوبية في العصر الحديث لتكمل مسيرة البلاغة العربية فتكون وريثة شرعية لها، لأنها تصب جُلَّ اهتمامها في دراسة الأدب من ناحيته اللغوية، فتهتم بدراسة اللفظة وجرسها وقوانين النحو التي تتحكم في موضعها داخل الجملة ودلالتها المعنوية الناتجة عن التكرار وغيرها من الأمور التي تشترط إبعاد الأديب والمبدع عن الساحة النقدية، وتدعو إلى غض النظر عن الظروف التي ساهمت في إنتاج هذا العمل، سواء كانت ظروف نفسية يعيشها المبدع، أو ظروف اجتماعية تحيط به، جعلت هذه الأفكار تتبلور في مخيلته لينتجها لنا في نصوص أدبية قد تكون فائقة الحسن والإبداع، وقد تكون عادية لا يُلقى لها بال[١].

وبذلك فقد أصبحت الأسلوبية تمثل تعريفاً جديداً للبلاغة؛ لأنها تتوجه إلى دراسة الصورة وأدوات التعبير وتأخذ في بعدها النظري حقيقة الأساليب والأجناس وأثرها في إنتاج النص[٢].

لقد نشأت الأسلوبية علماً لا يعتني إلا بالعناصر اللغوية في النص الأدبي، وامتد ليبحث درجة قوتها وانسيابيتها التعبيرية داخل مستوى النص، بحيث تكون اللغة في محيطه الأداة الناقلة لمجموعة الانفعالات والعواطف التي يريد المبدع أن ينقلها كما يشعر بها دون تغيير إلى المتلقي، وبأجمل أسلوب وأبدع نظم[٣].

---

(١) انظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص٢٥٨- ٢٦٠.

(٢) انظر: الأسلوبية في النقد العربي: فرحان الحربي، ص٢٧.

(٣) انظر: الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص١٢٣.

الفصل الثّاني

"البنية الإفرادية"

الفصل الثاني

البنية الإفرادية

يعتمد الأدباء على انتقاء الألفاظ من معجمهم الخاص الذي قد تكوّن في ذهنهم عبر الثقافة التي اكتسبوها من خلال مطالعاتهم المتنوعة للعلوم باختلاف أشكالها وأنواعها، ليكون لهذا المعجم الشعري المتشكل في الذهن هو الأساس الذي يبدع فيه هؤلاء الأدباء إنتاجاتهم الأدبية في صياغات يشعر المتلقي من خلالها بالثروة الثقافية والفكرية الهائلة التي يحتويها النص والتي تعكس الإلمام الفكري لهذا الشاعر.

وفي هذا الفصل سيتم تناول المعجم الشعري الخاص بابن حمديس بالدراسة، حيث سيتم تقسيم الفصل إلى مبحثين رئيسيين:

المبحث الأول: المحاور الدلالية

وفيه يتم رصد الألفاظ التي تشكل محوراً بارزاً في شعر ابن حمديس، وذلك لبحث دلالاته المعنوية التي تبعثها هذه الألفاظ في النص.

المبحث الثاني: المفردات المعجمية

وفيه يتم رصد الألفاظ المعربة والغريبة التي يوظفها الشاعر في النص، والتي تشير إلى الألفاظ التي تنتشر في ذلك العصر الذي عاش فيه الشاعر، وكذالك يهتم هذا المبحث بدراسة أسماء الأعلام التي يوردها ابن حمديس في نصوصه ودلالة ذكرها ضمن السياقات المتعددة.

المبحث الأول: المحاور الدلالية:

إن معجم الألفاظ الذي يعتمد عليه الشاعر في تكوين نصّه الشعري يبرز بوضوح قدرته اللغوية، وتمكنه من توظيف اللفظ من مخزونه اللغوي؛ لإنتاج المعنى الذي يريد أن يوصله من خلال النص للمتلقي.

والعمل الأدبي يرتكز على انتقاء الألفاظ من اللغة لتكوين النص، ولكن الكلمة التي يختارها المبدع ليوظفها في نصه لا تحمل المعنى المعجمي، بل هي تعطي مترادفات كثيرة دون الاعتماد على المعنى الموحد، بل تثير معاني كلماتٍ أخرى تلتقي معها في الصوت والمعنى والصيغة والاشتقاق[١].

وكل لفظ من الألفاظ التي يوظفها الشاعر تعطي دلالات متعددة بحسب السياق الذي يضعها فيه، وتكون لها قيمة مختلفة عن سابقتها؛ وذلك لأن كل لفظة في النص تشكل لبنة أساسيةً في النسيج العام الذي يُشكِّل النص، ويكون لها شكلاً ودلالةً خاصةً وفقاً للتركيب الذي يبدع الشاعر في وضعها فيه حتى تعطي للنص شاعريته، لأنَّ "الكلمة لا تعني حدَّها اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها"[٢].

وكل شاعر يستخدم في قصائده مفردات لفظية تشير إلى نقاط متمركزة في تفكيره، وفي رسائله التي يبثها عبر خطابه الشعري، وبعض هذه المفردات يدور حول معنى واحد، لكنها تحمل دلالات متعددة، هذه الكلمات التي تدور حول معنى واحد يمكن أن "يكون لها ثقل تكراراي وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه، ويبدد غموضه"[٣]. بحيث تشكل الدوال المتعددة التي تتكون منها مدلولاً ظاهراً يستطيع المتلقي أن يميزه من خلال هذا الثقل التكراري.

ويحرص الشعراء على انتقاء الكلمات غير المبتذلة، التي تدل بجرسها وبمعناها على ما تصوره من أصوات، وألوان أو نزاعات نفسية تجعل المتلقي يعيش الحدث وكأنه ماثلٌ أمامه، لأن الشعر يختص بصفته الموسيقية التي تمثلها محاكاة الكلمات لأصوات الطبيعة أو الحركة أو الألوان الصادقة التي تجذب المتلقي إليها[٤].

---

[١] انظر: فن الأسلوب: حميد ثويني، ص ٩٦.

[٢] القول الشعري منظورات معاصرة: رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت)، ص١١٧.

[٣] الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص١٩٣.

[٤] انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٧.

وعند تتبع المعجم الشعري في ديوان ابن حمديس يمكن الكشف عن المخزون اللغوي الذي يتمكن الشاعر من توظيفه داخل نصوصه، وقد ساهمت رحلته الحياتية في إثراء هذا المخزون، من خلال تنقله وهجرته من بلاده إلى بلاد الطبيعة في الأندلس ثم هجرته إلى إفريقيا وقربه من ملوكها، ومعاصرته لهم ولحروبهم التي خاضوها، مما جعله يلتقي فئات مختلفة من المجتمعات التي ساهمت في زيادة هذه الحصيلة اللغوية.

ففي ديوانه نجد بنىً لفظيةً متعددةً تشير إلى محاور دلالية متنوعة، حيث تتردد في ديوانه ألفاظ متنوعة حول وصف الخمر وليالي السهر والغناء، مثل: (الراح – الخمر – معتقة– بنت الكرم– حمراء– صفراء– الهوى– الغزال– ممشوقة، الرشف– الكأس– معشوقة) وفي قصائد المدح تنتشر الألفاظ التي تشير إلى كريم السجايا والخصال المتعددة للممدوح، مثل: (السماح– الندى – الكرم – عريق– الشجاعة– مقدمٌ– فصيحٌ) وغيرها من الألفاظ التي تحيل إلى محاور دلالية، تتشكل من كلمات مفاتيح وهي المواد المعجمية التي تتكرر في نص أدبي بشكل ملحوظ يفوق ما تكون عليه في الوضع الطبيعي المعتاد، بحيث يشير تكرارها في العمل الأدبي أو لدى مؤلف معين إلى أنها ذات أهمية خاصة بالنسبة إليه، وبذلك فهي تشكل أدوات فاعلة للقارئ تمكنه من فهم النصوص بدقة متناهية، إضافة إلى دورها البارز في الخوض إلى نفس الشاعر للكشف عن مكنوناته الخفية[١].

وسيتم حصر الألفاظ التي تتناول محوراً معيناً في الديوان من خلال الدراسة الإحصائية للكشف عن دلالة هذا المحور، وسيتم حصر هذه الألفاظ من خلال الترادف، والاشتقاق اللفظي والصلة المعنوية للفظ الأساسي لهذا المحور.

ويمكن تقسيم المحاور الدلالية في ديوان ابن حمديس إلى ستة محاور، وهي: ومحور السلم والحرب، محور الغربة والحنين إلى الوطن، ومحور الشباب والشيب، ومحور العذاب والحزن، ومحور الخمر، ومحور الألوان.

أولاً: محور السلم والحرب:

عند تتبع المعجم الشعري في ديوان ابن حمديس يمكن ملاحظة انتشار الألفاظ الدلالية التي تغطي محور الحرب، بحيث تنتشر هذه الألفاظ في الديوان بشكل واسع، ويتركز توزعها في قصائد المدح، حين يصف المعارك التي يخوضها الملوك والقادة الذين شَهِد عصورهم.

ولأن ابن حمديس قد شهد عصوراً متتالية للملوك، فقد شَهِد أيضاً حروباً متتالية، فقبل هجرته من بلده صقلية شاهد النورمان وهم يغزون بلاده، وعند هجرته إلى الأندلس واقترابه من

[١] انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص١٩٤.

المعتمد عاش الحروب التي خاضتها بلاد الأندلس خاصة في المعركة الأخيرة التي ألقى فيها يوسف بن تاشفين القبض على الملك المعتمد، فأُخذ إلى أغمات أسيراً مقيداً، ثم انتقاله إلى إفريقيا ومعاصرته لملوكها ومشاهدته لحروبهم المتعددة.

وبحكم الصلة القوية بين ابن حمديس وهؤلاء الملوك، فقد كان ينظم قصائد المديح المطوّلة التي يذكر فيها هذه المعارك ويصف فيها البطولات، ويذكر الانتصارات التي كانت تحققها هذه الجيوش، فانتشرت ألفاظ االحرب في ديوانه بشكل أبرز من الألفاظ الدلالية الأخرى.

ويتشكل هذا المحور من دوال متعددة، مثل: لفظة الحرب، وأدوات الحرب وما يتعلق بها من أمور متعددة، مثل: الهزيمة والنصر والعدو وغيرها، إلا أن معاني كثيرة من معاني الحرب قد تظهر في سياقات لا يمكن حصرها وتعدادها في ألفاظ محددة.

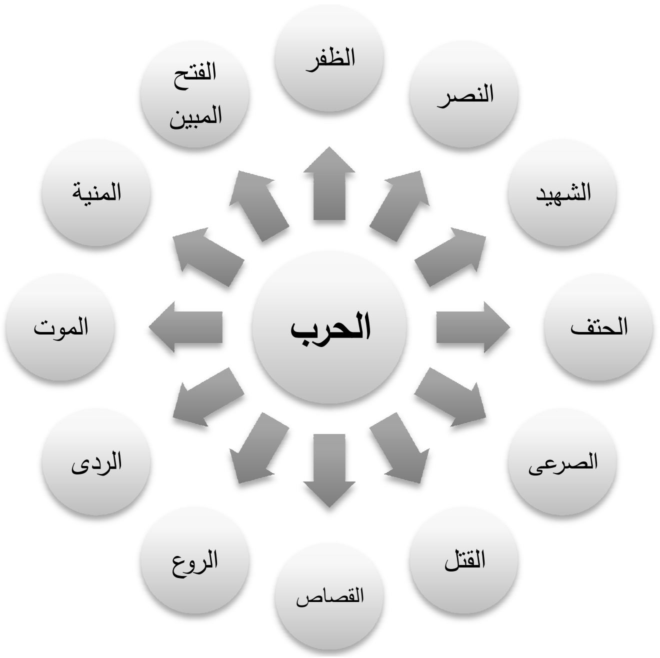
ويمكن حصر الألفاظ الواردة في الديوان التي تشير إلى محور الحرب والسلم في (الحرب، السلم، الكريهة، الوغى، الهيجاء، الجهاد، الغزو، الجيش، العرمرم، المعارك، المنية، القتل، السبي، الغُنم، الردى، السيف، الرمح، المهند، الصورام، الشهيد، الحتف، الكتيبة، الحسام، المنجنيق، النصر، الظفر، الفتح المبين).

وقد تكررت هذه الدوال في ديوانه بألفاظها المتعددة (٩٤٦) مرةً، أي بنسبة (١,٣%) من مجموع مفردات الديوان التي تبلغ حوالي (٧٢٠٠٠) مفردة، وقد بلغ تردد دال (السيف) بمفرده وما يتعلق بمسمياته الأخرى مثل: المهند والحسام والصوارم حوالي (١٨٣) مرةً أي بنسبة (١٩,٤%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (الحرب) فقد تكرر بمفرده حوالي (١٢٨) مرةً أي ما يقارب (١٣,٥%) من مجموع هذه المفردات، أي أن دال (السيف) يشكل الكلمة المحورية لهذا الحقل الدلالي، ويليه دال (الحرب).

ويجدر الذكر بأن دال (السلم) قد تكرر في الديوان حوال (٣٧) مرةً، أي بنسبة (٤%) فقط، وهذا يشير إلى النزعة الحربية التي كانت تسيطر على ذلك العصر الذي كان يعيش فيه ابن حمديس، والوضع القلق بين الحروب المتتالية في تلك المنطقة.

وفي معاجم اللغة نجد أن الحرب هي "نقيض السلم"[(١)] وفي الديوان تحمل لفظة الحرب معاني دلالية متعددة تشكل نتاجات هذه الحرب، وهي كما يلي:

[(١)] لسان العرب: ابن منظور، ج١، ص٣٠٢.



والمشترك الدلالي الذي تشكله هذه الدلالات هو النصر أو الموت، لأن نتيجة الحرب محسومة في أمرين يحرص عليهما المحاربون ولا يفكرون في سواهما فإما النصر والظفر في المعركة، أو موتهم شهداء، أما الهزيمة فلا مكان لها في قلوبهم ؛ لذلك نجد الشاعر يتغنى بالنصر والظفر الذي حازه المعتمد في حربه مع عدوه، حيث فتح الله له حينما ذَلَّ الأعداء بنصره، فيقول:

مِــن جَحفَــلٍ ضَــمِنَ الفَــتحُ المُبِــينُ لَــهُ ذُلَّ الأعــادي بِعِــزِّ النَّصــرِ وَالظَّفْــرِ[١]

فالفتح المبين الذي أحرزه هذا الجيش، قد ضمن للمعتمد وجندّه أن يُذلَّ عدُوُهم بالهزيمة في الحرب، ويُعَزُّون بالنصر والظفر الذي منَّ الله به عليهم، الذي نتج عن ثبات الجنود في أرض المعركة كما يقول في بيتٍ سابقٍ:

وَمــأْزِقٍ مَزَقَــتْ بِــيضُ السّــيوفِ بِــه مَــا لا يُرَقِّعُــه الآسُــونَ بِــالإِبَرِ[٢]

فالحرب كانت طاحنة، نتائجها تتمثل في تمزيق الجيش لأعدائه تمزيقاً، وهزيمتهم هزيمةً مذلة، والبيتان السابقان تظهر فيهما دوال الحرب بوضوح مثل (الفتح المبين – الأعادي – النصر– الظفر– التمزيق– السيوف)، وهي تصف مشهد الحرب الدائرة، التي يُحرَزُ فيها النصر لصالح المعتمد وجيشه.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

ويمكن ملاحظة إعلاء منزلة هذا النصر من خلال تكرار المعنى في البيت الواحد (الفتح – النصر – الظفر)، الذي يؤكد حدوث النصر، والصفة (المبين) التي استخدمها الشاعر في وصف الفتح، تؤكد أن هذا الفتح لا مجال للشك فيه.

ويحدد الشاعر علاقته بالحرب، فهي أحب إليه من الاستماع إلى نقر العود (البم) وذلك إذا كانت هذه الحرب ضد الكفار، ومن أجل حماية الوطن، فقد قال وهو يخاطب أهل بلده ويحرضهم على الجهاد:

وَقّـرعُ الحُسَـامِ الـرّأس مِـن كُـلِّ كـافِرٍ أَحَبُّ إلى سَمْعِي مِنَ النَّقرِ فِي البُمِّ[١]

فالشاعر يتلذذ بقتل الأعداء وضرب رقابهم بالسيف وخوض الحروب أكثر من أي شيء آخر، وهو في هذا البيت لا يصف حاله فقط، إنما يصف حال الجنود المسلمين في أرض المعركة.

ويحدد الشاعر علاقة المعتمد بالحرب، فهي علاقة عشق أبدي للحرب التي لا هزيمة فيها، رغم الخطر الذي يتولد عنها، فيقول:

لَـولا تَعشُّـقِكَ الهَيجَـاءَ مَـا رَكِبَـتْ بِـكَ العَزِيمـةُ فِيهـا صَـهوَةَ الخَطَـرِ[٢]

فالهَيْجاءُ في معاجم اللغة: الْحَرْبُ، لأَنها مَوْطِنُ غَضَبٍ[٣]، ورغم ذلك فإن الشاعر يقرّ بعشق المعتمد لها وأن عزيمته تشده لخوض الحروب رغم أنها محفوفة بالمخاطر، فهي كالمعشوقة التي يود التردد إليها في كل حين؛ ذلك لأنه يمتلك القوة والعزيمة التي تحضه على ارتيادها، فسلاحه ورماحه ترتوي بدماء الأعداء بعد ظمأ شديد:

يَـا مُـرْوِيَ الـرُّمحَ والأَرْمَـاحُ ظامِئـةٌ مِـنَ الأُسُـودِ الضّـوارِي بِالـدَّمِ الهَـدَرِ[٤]

ولم يكتف الشاعر بذكر أن المعتمد يروي الرمح بالدماء، إنما أضاف الوصف (ظامئة) لها ليبين شدة تعطشها للدماء، حيث لا يرويها إلا السيول الجارية من دم الأعداء، وهي اعتادت أن ترى النصر حليفاً للمعتمد، فأبت أن تروي ظمأها إلا من دماء الأعداء المتصفين بالشجاعة والقوة التي تماثل قوة الأسود، فتُسكَب دماؤهم وتهدر في أرض المعركة.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

[٣] لسان العرب: ابن منظور، ج٢، ص٣٩٥.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

وحين يمدحه، يذكر صفات الكرم والجود التي يتمثل بها، ثم يزين هذه الصفات بذكر قوته في الحرب وصرامته وشجاعته فيها فيقول:

هِزَبــرُ الـــوَغَى بِالسَّـــيفِ وَالـــرُّمحِ مقــدِمٌ   لَـهُ الضَّـربَةُ الفَرغَـاءُ والطَّعنَــةُ الـنَّجلا[١]

والوَغَى هي: "الأَصوات فِي الْحَرْبِ مِثْلُ الوَعَى، ثُمَّ كَثُرَ ذَلِكَ حَتَّى سَمَّوا الحَرب وَغًى"[٢] وهو يصول فيها ويجول يحمل سيفه ورمحه بإقدام وشجاعة يتقدم صفوف المقاتلين كأنه الأسد الذي يضرب الضربة القوية ويطعن الطعنة القاتلة لأعدائه.

وعند وصفه لرحى الحرب وهي تدور بين المعتمد والروم، بعد أن هنأه بسلامة العودة بعد أن انتصر على الروم، فيقول:

وَكَأَنَّمَـــا احتَطَـــبَ العُلُـــوجَ وَسَـــاقَهَم   بِحَرِيـــقِ ضَـــربٍ بِالصَّـــوَارِمِ مُوقَـــدِ

وَلَّـــى يُحَـــاكِي البَـــرقَ لَمـــعُ مُجَـــرَّدٍ   والرَّعــدَ فِـــي حَــذَرٍ تَحَمحُــمُ أَجــرَدِ[٣]

يبدأ البيت بأسلوب التشبيه الذي شبّه فيه الشاعر جنود الروم بالحطب الذي يسوقه المعتمد إلى الحريق؛ ليكونوا وقوداً لهذه النار التي أضرمها بضرب السيوف، فأصبح لمعانها يحاكي لمعان البرق في الليلة العاصفة، وصوت حمحمة الخيول في المعركة يشبه صوت الرعد القوي الذي يصمُّ الأذن.

ويستخدم الشاعر المشهد الدرامي في وصف هذه المعركة التي تسيطر عليها الحركات الخاطفة، فهو قد (احتطب) الروم و(ساقهم) إلى النيرات الملتهبة، وأخذ (يضرب) بسيفه ف(يلمع) كالبرق، و(تحمحم) فرسه كالرعد.

ورغم هذه القوة التي يُوصف بها الملوك فإنهم أيضاً أصحاب حلم يصفحون عن المخطئين وأصحاب الزلل، فقال يمدح الأمير علي بن يحيى بوصفه بالحلم والقوة معاً:

يَـا صَـاحِبَ الحلْـمِ وَالسَّـيفِ الـذِي خَمَـدَتْ   نَــارُ المَنِيَّــةِ فِيــه عَــن ذَوِي الزَّلَــلِ[٤]

فهو يصفه بوصفين متناقضين الأول الحلم والمسامحة، والثاني (السيف) الذي يمثل القوة والسلطة، لكنه يصفح عن أصحاب المخطئين المذنبين، وهو يلوّح بقوته وقدرته فالألفاظ (السيف–

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٧.

(٢) لسان العرب: ابن منظور، ج١٥، ص٣٩٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٧٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٣.

نار– المنية) تشير إلى دال الحرب الذي يمثل القوة والدمار والرعب، وهو نقيض الحلم والصفح الذي يمثل الأمان. ليؤكد لأصحاب الزلل بأنه يعفو عند المقدرة.

ويقول مادحاً للحسن بن علي:

يُخشَـــى حُسَــامُكَ مَغمُــوداً فَكَيــفَ إذَا مَـا سُـلَّ للضَـرْبِ وانْـهَـدَّت بِـه القَصَـرُ(١)

وقد ابتدأ البيت بالفعل المضارع المبني للمجهول ليظهر كثرة الأعداء الذي يخشون من سيفه الذي يمثل القوة، وهذا الخوف يكون شديداً دون أن يتأهب للحرب فكيف إذا تجهز لها، ويستخدم الشاعر المفارقة بين الحالتين خشية الأعداء منه دون أن يكون جاهزاً لخوض الحرب، وخشية الأعداء منه حينما يسل سيفه، وتكون المفارقة على النحو التالي:

حالة الأعداء في أثناء إغماد سيفه	حالة الأعداء حينما يُستلُّ سيفه
↓	↓
الخوف الشديد	الخوف الأشد

مما سبق يتضح أن الشاعر يتوجه في قصائده إلى توظيف دوال الحرب بألفاظها المتعددة، التي تشير إلى التوجه العام نحو خوض الحرب رغم الضرر الشديد الناتج عنها، ويرجع ذلك إلى السببين التاليين:

الأول: طبيعة البلاد التي يستقر فيها ابن حمديس، حيث مطامع الأعداء فيها، ودفاع المسلمين عن أرضهم، سواء في الأندلس أم في إفريقيا.

الثاني: قرب ابن حمديس من الملوك والقادة، حيث يمدحهم من خلال وصف براعتهم في الحرب، وقوتهم في كيد الأعداء.

ثانياً: محور الغربة والحنين للوطن والأهل:

لم تكن حياة ابن حمديس مستقرة، فقد هاجر من وطنه طالباً السمو والرفعة في أرض الأندلس، فاقترب من المعتمد بن عباد واختص به، فكان له صديقاً مقرباً، وطالت غربته، فكانت ذكرى الوطن بما فيه تجول في خاطره فيتحرق قلبه شوقاً له، فيذكره في قصائده متشوقاً له ومتألماً من هذه الغربة، ولما أُسر المعتمد، هاجر ابن حمديس مرةً ثانية إلى إفريقيا حيث التزم عائلة باديس الحاكمة، وأخذ يتقرب من ملوكها واحداً تلو الآخر يمدحهم ويذكر مناقبهم، وطالت به الغربة أكثر فكان شوقه يزداد بازدياد طول هذه الغربة.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٩.

كانت غربته سبباً لكتابته لأجمل قصائد الحنين إلى الوطن، حيث تتجلى فيها قوة الحنين والشوق إلى الوطن والعودة إليه، والتفجع على ضياعه والحسرة من أجله، وهو الموضوع الذي عالجه معظم شعراء صقلية، لكن ابن حمديس تفوق عليهم بإحساسه العميق الواضح في شعره، ولوعة الفراق التي يظهرها بألفاظه(١).

وعند دراسة شعره الوطني تظهر بوضوح الألفاظ التي تشير إلى دال الغربة والحنين إلى الوطن، وهي: (الغربة – التغرب- البُعد – الفراق- الهجر- الشوق- الحنين – البين- اللقاء- النزوح- النوى- الرحيل- الوداع – الفَقد- النأي- الإياب- الغياب- وحشة- ألفة- الوطن- البلاد- صقلية- سفاقس- سرقوسة- الديار).

وقد تكررت هذه الدوال في ديوانه بألفاظها المتعددة بنحو (٢٦٩) مرةً، أي بنسبة (٠,٥%) من مجموع مفردات الديوان، وقد تردد دال (الغربة) بمشتقات لفظه حوالي (٦٢) مرةً أي بنسبة (٢١%) من مجموع مفردات هذا الحقل، وقد بلغ مجموع تكرار الألفاظ التي تؤدي معنى هذا الدال، مثل: (الفراق- البعد- الهجر- البين- الفقد – النأي) حوالي (٥٨) مرةً أي بنسبة (١٩,٥%) من مجموع مفردات الحقل نفسه، وعند جمعهما معاً لأنهما يؤديان معاني متوافقة مع الحقل الدلالي (الغربة) نجد أن نسبة هذا الحقل تساوي (٤٠%) من مجموع مفردات الحقل (الغربة والحنين).

أما دال (الحنين) فقد تكرر في الديوان بلفظي (الشوق والحنين) ومشتقاتهما الصرفية حوالي (٦٤) مرةً، أي نسبة (٢١,٦%) من مجموع مفردات حقل الغربة والحنين، إلا أن لفظ (الشوق) يحظى بنسبة أكبر من لفظ الحنين؛ لذلك فإن لفظة الغربة تكون هي الكلمة المحورية لهذا الحقل الدلالي.

مما سبق يظهر أن الشاعر يشعر بغربته، وينتابه الشعور بالحزن والأسى بسبب هذه الغربة، فتجتاحه مشاعر الشوق والحنين للعودة لأرض الوطن، فهو يتعذب ويشعر بالوحشة، ويفتقد الألفة خارج حدود وطنه، رغم العلاقات والروابط القوية التي أقامها مع الملوك في البلاد التي هاجر إليها، إلا أن ذكرى الوطن ومَن في الوطن من الأحباب تبقى حاضرةً في خاطره وتفكيره.

ويتميز ابن حمديس بحضور الوطن في نفسه وتجسمه في مشاعره، فهو أصبح قطعة من جسده لا يلبث أن يذكره في كل موطن من المواطن، فهو حين يتغزل بمحبوبته يقول:

رَشَأٌ أَحِنُّ إِلَى هَوَاهُ كَأَنَّهُ   وَطَنٌ، وُلِدتُ بِأَرْضِهِ وَنَشَيتُ(٢)

---

(١) انظر: مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ١٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٧٢.

فذاكرته تستحضر الوطن في كل وقت، تعبر عما يجول بخاطره، من تشوق لهذا الوطن، فيأبى إلا أن يُطَعِمَ غزله بلون الوطن، فهو يشبه المحبوب بالوطن الذي يحن إليه ويشتاق إليه.

فالألفاظ: أحن – هواه – وطن– ولدت– أرضه– نشيت، ألفاظ تشير إلى دال الحنين إلى أرض الوطن، فهو يعبر عن شعور نفسي داخلي يصله بالوطن وذكرى الوطن، مهما كانت الحالة التي هو عليها، فالشعر بالشوق للوطن واجب عليه، لأن الغربة حالة طارئة بحث عنها مؤقتاً من أجل تحقيق أهداف يصبو إليها، كما يقول:

وَاغْتَـــرِبْ وَارْجُ المُنَــــى كَــمْ مِـــنْ فَتَـــى   مُعْـــدِمٍ نَـــالَ المُنَـــى بَعْـدَ اغْتِــرَابِ(١)

فهو يدعو إلى الاغتراب عن الوطن إذا لم يستطع الإنسان أن يحقق المنى، فليبحث عنها في مكان آخر، ويعلل خروجه من الديار بطلب المنى، رغم أنه مجبر عليه فيقول:

إنِّـــي دُفِعـــتُ إلَـــى هَـــوَاكَ وَغُربَـــةٍ   هَتَفَـــتْ بهـــا العَزَمَـــاتُ والأســـفَارُ

فجاء الفعل دُفِعتُ مبنياً للمجهول ليشير إلى أنه كان مدفوعاً ومُرغماً على الغربة وهوى محبوبته، فأصبح الهوى والغربة مشتركين في أنه مجبرٌ عليهما، حتى أصبح يتأفف من الغربة وطولها، فهي لم تعد غربة الشهور فقط، بل أصبحت غربة سنواتٍ طويلة ما يزال يعدُّها، فيقول:

إذَا عَـــدَّ مَـــنْ غَـــابَ الشُّـــهُورَ لِغربـــةٍ   عَـدَدْتُ لَهَـا الأَحْقَـابَ فَـوْقَ الحَقَائِـبِ(٢)

ويبدو تأثير النبرة الحزينة في نفسه، فالحسرة تعتصر قلبه على ما مضى له من حقب وأزمنة طويلة وهو لا يزال مغترباً عن وطنه وأرضه.

ثم يخاطب نفسه مؤنباً لطول هذه الغربة، التي يتساءل في نفسه إذا ما كانت هي طالع مولده حقاً، فقال:

مَـــالِي أُطِيـــلُ عَـــنِ الـــدِّيارِ تَغَرُّبَـــاً   أَفَبِـــالتَّغَرُّبِ كَـــانَ طَـــالِعُ مَولِـــدِي(٣)

حيث يبرز الصوت الداخلي للشاعر بهذه التساؤلات التي تظهر حالته النفسية الحزينة التي يمرُّ بها بسبب هذه الغربة عن الديار والأوطان، فهو مهتم بإظهار معاناته في الغربة رغم ما تتصف به هذه البلاد من جمال فيقول:

طَـــالَ التَّغَـــرُّبُ فِـــي بِـــلَادٍ خُصِّصَـــتْ   بِوَخَامَـــةِ المَرْعَـــى وَطَـــرْقِ المَشْـــرَبِ

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠.

فَطَوَيــتُ أَحْشَــائِي عَلَــى الأَلَــمِ الّــذِي لَـــمْ يَشْـــفِهِ إلاَّ وُجُـــودُ المَـــذْهَبِ
إنَّ الخُطُـــوبَ طَرَقْنَنِـــي فِـــي جَنَّـــةٍ أَخْرَجْنَنِـــي مِنْهَـــا خُـــرُوجَ المُـــذْنِبِ[١]

والألفاظ: الألم – أحشائي– الخطوب– المذنب تشير إلى الألم الذي يعتصر قلبه، فالغربة تعني الألم والوحشة والشعور بعقدة الذنب بسبب خروجه من الأوطان والالتحاق بالبلاد الأخرى.

وعندما تنقطع عنه أخبار أهله في وطنه، وتنقطع رسائلهم وكتبهم إليه فإنه يزداد وحشة في الغربة فيبدأ بالبحث عن بصيص أمل في معرفة أخبارهم فيعاتبهم في وصف حاله فيقول:

فَلِـــي كَبِـــدٌ بِـــالبَيْنِ مِـــنكُم تَصَـــدَّعَت وَطُـولُ اغْتِرَابِـي زَائِـدٌ فِـي انصِـداعِها[٢]

فالبعد عن الوطن كان سبباً في تصدع كبده كناية عن ألمه بانقطاع أخبارهم، وطول بعده واغترابه عنهم الأمر الذي زاد في هذا الألم، فهو يشرح الحالة النفسية التي يشعر بها، والتي انطبقت على حالته الجسمية، حيث بدأ الألم النفسي يتحول إلى ألم جسدي.

ويزداد هذا الألم ليصل إلى ذروته حينما يصله خبر وفاة ابنته المحبوبة، وهو بعيدٌ في غربته، فلا يتمكن من رؤيتها فيرثيها ويبكيها، ويبكي غربته التي هو فيها، وهي تعكس رؤية الشاعر الواقعية للغربة فيقول:

أَرَانِـــي غَرِيبَـــاً قَـــد بَكَيـــتُ غَرِيبَـــةً كِلانَـــا مَشُـــوْقٌ لِلمَـــواطِنِ وَالأَهْـــلِ[٣]

يصف حاله الحزينة التي يشعر بها في غربته ووحشته، فلا أنيس له ولا مسامر، تأتيه الأخبار من بعيد بفقد أعز الناس، دون أن يستطيع أن يراهم فينقبض قلبه حزناً، والألفاظ: (غريب– بكيت– مشوق– المواطن– الأهل)، تحكي تعطشه الشديد والدائم لهذا الوطن وتعطي دلالة انفعالية واضحة للمشاعر النفسية التي يشعر بها، والفعل المضارع (أراني) يشير إلى استمرارية الغربة والشعور بالوحدة والوحشة بسببها.

طالت بابن حمديس الغربة حتى ابيضّ شعره وطال عمره وهو بعيد عن الوطن، وكان يكثر من مراسلة ابن عمته، الذي تربطه به صلة قوية– كما يبدو من خلال القصائد– فيواسي نفسه بذكر الوطن، وما يقدمه له ابن عمته من أخبار، ولذلك كان قلبه يذوب حزناً عند تذكره للأوطان فيقول مخاطباً ابن عمته:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٨.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٩.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

وَحَمّـــرَ دَمعِـــيَ المبـــيَضَّ حُـــزْنٌ يَـــذُوبُ بِحَـــرِّهِ قَلبِـــي المَشـــوقُ[(١)]

فقد أورثه البعد والفراق حزناً شديداً أذاب قلبه، وحوّل دمعه إلى دمٍ من شدة الشوق والحزن الذي يجده في نفسه.

وكانت نفسه تحدثه بالعودة إلى وطنه وزيارة دياره وأهله، لكنه يعلل عدم عودته بالأقدار المكتوبة عليه، التي تمنعه من العودة فيقول:

وقُمْـــتُ نهـــوضَ العَـــوْدِ حُـــلَّ عِقَالُـــهُ فَأَقْعَـــدَنِي المَقْـــدُورُ عِنْـــدَ قِيَـــامِي[(٢)]

وكان قد هيأ أموره وحزم أمتعته وشدّ عزمه ليسافر عائداً إلى وطنه، لكنه القدر هو الذي منعه وأقعده عن تنفيذ خطة العودة إلى الوطن، والبيت من قصيدة مطولة يرسلها ابن حمديس إلى ابن عمته يذكر فيه حنينه إلى اللقاء، ورغبته في الإياب، وبغضه للبين والفراق، ووحشته من الغربة، لكن أموراً كثيرة تمنعه من ذلك.

ويذكر في القصيدة همَّته إلى العودة عن طريق البحر حينما اصطحب جاريته جوهرة، فتحطم المركب، وغرقت جاريته وماتت، بينما نجا هو من الغرق، فانثنى عن فكرة العودة، يقول في ذلك:

أَلَـــم أَركَـــبِ الـــنَّفسَ اشْـــتِيَاقَاً إِلَـــيكُمُ غَـــوَارِبَ مُخضَـــرَّ الغَـــوَارِبِ طَـــامِ[(٣)]

والغوارب هي أعالي الموج، وهو يصف الأحداث التي جرت معه، فلم تحطم آماله بالعودة إلى موطنه فحسب، بل أخذت منه قطعة من حياته أورثته حزناً عميقاً على جاريته التي فقدها، فيقول:

أَلَـــم أَفْقِـــدِ الشَّـــمْسَ التِـــي كَـــانَ ضَـــوْءُهَا يُجَلِّـــي عَـــنِ الأَجْفَـــانِ كُـــلَّ ظَـــلَامِ[(٤)]

فجاريته جوهرة كانت كالشمس التي يستمد منها الحياة، ويشكل البيت ملامح الحيرة التي يواجهها في نداء أمله وأهله للعودة، والغربة التي يعيشها، كما يصف في القصيدة ذاتها حالته التي أصبح عليها، فقد أصبح شعره أبيض بسبب هذه الغربة، فيقول:

وَمَـــا شَـــيَّبَ الإنسَـــانَ مِثْـــلُ تَغَـــرُّبٍ يَمُـــرّ عَلَيْـــهِ اليَـــومُ مِنـــهُ كَعَـــامٍ[(٥)]

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤، (ضَوْءُهَا) هكذا وردت في الديوان، ولكنها تكتب: ضوؤها.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

فالغربة التي تورث الحزن وتنتج الشيب، وهو في غربته وحيدٌ مستوحشٌ لذلك يجد أيامه تطول، فتمر ببطء شديد، كما يقدم أسباب بقائه في هذه البلاد الغريبة بعد أن عزف عن فكرة العودة، فيقول:

وَهَــل رَحَلــتُ إلا طَالِبــاً بِــالنَّوى عُلَــىً   كَـــأَنِي مِنهَـــا لِلنّجُـــومِ مُسَـــامِ(١)

يبدأ البيت بأسلوب القصر الذي يؤكد أن رحيله من أجل طلب المنى وليس من أجل ترك الوطن، ورغم هذه الأهداف التي يريد تحقيقها فإنه يرفض هذه الحياة التي يرى نفسه فيها غريباً فيقول:

فَمَـــن لِغَرِيـــبٍ مُـــذهِبٍ شَـــطرَ عُمْـــرِهِ   طِـــلابُ المَعَـــالِي وارْتِكَـــابُ العَـــزَائِم(٢)

فقد تحدث عن نفسه بضمير الغائب ليشير إلى التجاهل الذي يجده الغريب في الغربة، كما وصف نفسه بالغريب الذي يضيع عمره بطلب العلا والمجد، ويبين أيضاً أن رزقه أصبح مرتبطاً بالمكان الذي يتواجد فيه، فيقول:

إِذَا لَـــم تُطِـــق عَـــنْ أَرضِ قَـــومٍ تَـــرَحُّلاً   فَرِزقُـــكَ مَـــا اسْـــتَوعَبتَهُ بِمُقَـــامِ(٣)

وبعد أن يعلل أسباب بقائه في الغربة، والقدر الذي يمنعه من العودة، يواسي أهله وأحبابه بمحبته لهم، ويذكرهم بأنه لم ينسهم، ولم تلهه الحياة عنهم، فيقول:

فَـــلا تَحسَـــبُونِي قَـــدْ تَسَـــلَّيتُ عَـــنْكُم   بِطِيـــبِ سَـــمَاعٍ أَو بِكَـــأْسِ مُـــدَامِ(٤)

فهم في ذهنه، ولا يفتأُ يذكرهم، ولن تنسيه الغربة محبته لهم، كما ينفي اختياره الفراق على الوصال، فيقول:

مَتَـــى كُنْـــتُ مُختَـــاراً عَلَـــى الوَصْـــلِ فُرْقَـــةً   تُطِيـــلُ إِلَـــى وِرِدِ اللّقَـــاءِ هيَـــامِي(٥)

والاستفهام في البيت يفيد النفي، حيث ينفي الشاعر صلته باختيار الفرقة وتفضيلها على الوصال، والعودة لأهله ولوطنه. وبذلك فقد قدم ابن حمديس في هذه القصيدة وصفاً لحاله في الغربة، ووصفاً لمشاعره وأحاسيسه تجاه وطنه وحنينه إلى دياره، كما يقدم مسوغات ومبررات بقائه في الغربة رغم مرارتها، مع أنه أراد العودة في غير مرة لكن القدر كان يقف عائقاً أمام عودته.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢، (عُلَىً) هكذا وردت في الديوان، وهي عُلَا، لأن أصل الألف واو.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

وبعد الدراسة السابقة لدوال الغربة والحنين إلى الوطن في ديوان الشاعر يمكن الشعور بإحساس الشاعر العميق بوطنه، وتشوقه وحنينه القوي له، حيث تبدو المشاعر النفسية الحزينة واضحة في أبياته الشعرية، وتبدو عاطفته الصادقة جلية في أثناء حديثه عن وطنه.

من خلال السياق الذي يتحدث فيه الشاعر عن الغربة نستطيع أن نستشف أن العلاقة التي تربطه بالغربة علاقة نبذ وبغضٍ لها، وعلاقته بالوطن علاقة شوق ومحبة، فالوطن هو الغاية التي يسعى لأن يحقق مناه من أجله.

ثالثاً: محور الشباب والشيب:

حظي حديث ابن حمديس عن الشيب والشباب بنسبة حضور واسعة في ديوان؛ وذلك لأنه أمضى مرحلة شبابه في الغربة بعيداً عن وطنه، وطال عمره وواجه أموراً كثيرة في حياته الطويلة، حتى عاصر عهوداً متتالية لملوك ورثوا الحكم عن آبائهم، ولما رأى ابن حمديس نفسه وقد طال به العمر في الغربة وشاب شعره، أخذ يبكي نفسه وأخذ يعد السنوات بعد الأخرى التي تمرّ عليه بطيئة كما يقول لأن المغترب يمرّ عليه اليوم كعام.

للشباب والشيب دلالات مهمة في حياة ابن حمديس، فهما يشكلان محوراً دلالياً أساسياً يلمحه المتلقي في قصائده المتعددة، والتي أفرد منها مقطوعات تصف معاناته من الشيب وكبره في السن.

وعند تتبع دال الشيب والشباب الذي يعبر عن عنصر الزمن في مراحل حياة ابن حمديس، يمكن ملاحظة الألفاظ التي تشير إلى هذا الدال، مثل: (الشباب- الشبيبة- الشيب- المشيب- مفارقي- فوديَّ- الصبا- التصابي- الكبر- ست وستون عاماً- سبعون عاماً- الخمسون والخمس- تخضب- الشيخوخة – الشيخ- الخضاب).

وقد جاءت هذه الدوال في ديوانه بتكرار يقدّر بنحو (٢٦٠) مرةً، وقد تردد دال (الشيب) بألفاظه المشتقة حوالي (٨٥) مرةً أي بنسبة (٣٢,٦%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (الشباب) فقد تردد حوالي (٦٤) مرةً أي بنسبة (٢٤,٦%) من مجموع مفردات هذا الحقل، وبذلك تكون الكلمة المحورية لهذا الحقل هي الشيب، ثم الشباب؛ لأن هذا الحقل يدرس الزمن في حياة ابن حمديس من ناحيتين، الأولى: ناحية الشباب، والثانية: ناحية الكبر.

ومما سبق يُلاحظ اهتمام ابن حمديس بعامل العمر في حياته لما بلغ سن الشيخوخة؛ لأنه أصبح مصدر إزعاج له، فكبر العمر يفقده عناصر مهمة في غربته تجذب الآخرين إليه، بينما يعطيه مؤشرات واضحة للعمر الذي بلغه كامتداد الشيب في شعره.

كما كان كثير البكاء على شبابه المفقود الذي يعدُّ نتيجة لوصوله إلى سنِّ الشيخوخة التي أرهقته وأتعبت جسده، ثم ألجأته للارتكاز على العصا، خاصة في الغربة التي أفقدته أهم المراحل العمرية لوجوده في وطنه وهي مرحلة الشباب حيث هاجر وهو لا يزال شاباً.

ومحور الشيب والشباب يتشعب إلى ثلاث نقاطٍ مهمة يمكن الحديث عنها، وهي: المراحل العمرية التي وصل إليها في الكبر وذكرها في شعره، وحنينه إلى أيام الشباب، ثم رمزية الشيب في شعره.

وقد أولى ابن حمديس اهتماماً بمراحله العمرية، التي تعدُّ مؤشراتٍ أساسية للدلالات النفسية المؤثرة عليه، فحينما وصل إلى سن الخمسين بدأ يحنّ إلى الشباب الضائع، وحالته الجسدية والنفسية التي ترجع إلى الخلف، فيقول:

أحِـــنّ إلَـــى العِشـــرينَ عَامَـــاً وَبَينَنَـــا ثَلاثُونَ يَمشِـي المَرْءُ فِيهَا إلَـى خَلْفِ(1)

وتبدو ملامحه النفسية حزينة، ففي داخله حنين إلى المفقود الذي لن يعود، وهَمٌّ على ما يصير إليه حاله بعد هذا العمر، وحينما بلغ الخامسة والخمسين قال:

كَمُلَـــتْ لـــيَ الخَمسُـــونَ والخَمْـــسُ ووقعـــتُ فـــي مَـــرَضٍ لَـــه نكـــسُ

وَوُجِـــدْتُ بالأضـــدَادِ فِـــي جَسَـــدِي غُصْـــنٌ يَلِـــينُ وَقَامَـــةٌ تَقْسُـــو(2)

فتقدم العمر يورث المرض الذي لا خروج منه؛ لأن الإنسان عندها يسير إلى النهاية، ولكن زمن الوصول غير معلوم، ولم يكتفِ بذكر المرض فحسب، بل واصل ليتحدث عن نصيبه من الشيب الذي انتشر على جانبي رأسه، فخفّ سواده وكأنه غير موجود كما قال:

وَابـــيَضَّ مِـــن فَـــوْدَيَّ مِـــن شَـــعَرِي وَخْـــفٌ كـــأَنَّ ســـوادَهُ الـــنِّقْس(3)

وفي هذه المرحلة نجد أنّ وصفه أصبح دقيقاً لحالته بعد هذا العمر، ليدلل على تخوفه مما سيحدث له، وتألمه من هذا التقدم في العمر، وآثاره السيئة المترتبة عنه.

وازداد اهتمام ابن حمديس بالمراحل العمرية فكان كلما ازداد عمراً ازداد ذكراً لمساوئ المرحلة، فبعد أن اكتست معالمه بالحزن من الكبر الذي أورثه المرض والشيب، أخذ يترقب قدوم هادم اللذات، ولا يأمل باستمرار الحياة حين وصل الستين:

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٠.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٢.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٢.

وَقَطعِـــي بِعَـــيشٍ بَعـــدَ سِـــتّينَ حَجَّـــةً أَرَى فِيـهِ لَبْسَـاً وَالتَّخَـوّفُ فِـي اللَّـبسِ(١)

فقد انقطع أمله في الحياة ووصل سن اليأس من استمرارها، وأخذ ينتظر المنية، وملامح الحزن والخوف تشتد أكثر من قبل، فالتخوف زُرِع في قلبه، واللبس في مدى استمرارية الحياة تغلغل في أعماقه فلم يعد يدري ما الذي سيحصل معه، وهو يستخدم ضمير المتكلم ليقرر حديثه عن نفسه وحزنه على ذاته.

سِــتٌّ وَسِــتُّونَ عَامَــاً كَيــفَ تُــدرِكُ بِــي مِـن عُمرِهَـا يَنتَهِـي مِنهَـا إِلَـى السُّدسِ
للهِ دَرّ شَـــــــبَابٍ لَســــــتُ نَاسِـــــــيَه لَـو أَنَّـهُ كَـانَ إِنسَـانَاً لَقُلْـتُ نَسِـي(٢)

ويبدو شعوره بالصدمة لوصوله إلى هذه السن، وحنينه لسن الشباب الذي لم ينسه بعد، فالمتناقضات الشباب والشيخوخة تعكس الدلالة الانفعالية التي يمرّ بها، فهو بين شباب مضى لم يشعر بطعمه ولا بلذته، وشيخوخة هرِم جسده منها، ولا يعرف منتهاها في غربته المريرة.

وعند تتبع المراحل العمرية له يُلاحظ ازدياد حزنه على شبابه، وهَمِّه على ما هو آتٍ، حتى يصل إلى نعي نفسه في كل مرة بعدما جاءه نعي أحبابه من حوله، فالوحدة تعشش في قلبه، فلم يتبق أحدٌ من أحبابه على قيد الحياة، حتى يشعر بالحزن على موته فيبكي عليه، ويقول بعد أن وصل إلى السبعين:

وَمَـــن حَـــلَّ فِـــي سَـــبعِينَ عَامَـــاً كَأَنَّـــهُ عِـلَاجُ عَلِيـلٍ فِـي مُوَاصَـلَةِ الـنُّكْسِ(٣)

كما يقول:

وَمَـــن يَرحَـــلْ إِلَـــى السّـــبعِينَ عَامَـــاً فَمُعتَـــرَكُ المَنُـــونِ لَـــهُ طَرِيـــقُ(٤)

ملَّ الشاعر من عبث الانتظار للموت، فأصبح كمن يمشي في طريق مجبر عليه، دون أن يكترث بالنهاية، لأنه يعرفها سابقاً، ولم يبق إلا هنيهة حتى يصل إليها، وبعد السبعين من العمر لم يتبق من اللذات ما يدعوه للبحث عنها، فلا وقت لديه، حتى أصاب الثمانين، فبدأ يروي حكمته في نظم الشعر فيقول:

---
(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٦.
(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٥.
(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨١.
(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٤.

ثَمَــانُونَ عَامَــاً عِشْــتُهَا وَوَجَــدْتُهَا   تَهـدِمُ مَـا تَبْنِـي وَتُخفِـضُ مَـنْ تُعلِـي[١]

وفي هذه السن بدأت ملامح الحزن تخفت قليلاً؛ لأن النهاية أمر محتوم ومقدر عليه ولا بدّ منها، مهما طال الزمن، إلا أنه وصف حاله حيث احتاج العصا ليتكئ عليها، وهي تذكره بالسنوات الطويلة التي عاشها في أيام قوّته، وكأنه يهش على الأعوام الخالية التي مرّت به، فيقول في ذلك:

كَأَنَّهَــا وَهِــيَ فِــي كَفِّــي أَهُــشُّ بِهَــا   عَلَـى الثَّمَـانِينَ عَامَـاً لا عَلَـى غَنَمِـي[٢]

العمر الذي قضاه ابن حمديس في الغربة ساهم في ازدياد حنينه وشوقه إلى سن الشباب فكان يتغنى بهذا الحنين، وكان يتألم من كبره في السن، فتمثل له الكبر كشبحٍ يتراءى أمامه بشكل دائم يُذكره بالصبا والشباب فيشتاق إليه، وكان كثيراً ما يربط ذكر الشباب بذكر المشيب، فيقول في ذلك:

أَضْــحَى بِوِحْشَــتِيَ المَشِــيبُ، وَلِــي   بَعْــدَ الشَّــبَابِ بِــذِكرِهِ أُنْــسُ[٣]

وعلاقات التضاد تكشف عن الملامح النفسية التي يشعر بها، فالمشيب والكبر مصدرٌ للوحشة، والشباب مصدر للأنس، لذلك يتحسر كثيراً على ضياعه:

للهِ دَرّ شَــبَابٍ لَســتُ نَاسِــيَهُ   لَـو أَنَّـهُ كَـانَ إِنسَـانَاً لَقُلْـتُ نَسِـي[٤]

وكيف ينسى الإنسان الأيام التي تُعَدُّ أجمل الأيام، فهي ما تبقى عالقة في الذاكرة، دون غيرها، ويواسي نفسه بذكرها؛ لأنها لن تعود فهي كالثوب البالي الذي مزقه الكبر ولن يرقعه خضاب الشعر وتغيير ملامحه كما يقول:

إِنَّ ثَــوبَ الصَّــبَا يُمَــزِّقُ مِنِّــي   مَـا الّـذِي بِالخِضَـابِ مِنْـهُ يُرقَّـعْ[٥]

وكان الشباب هو حلم بعيد المنال يحلم به الشاعر، لكنه من المحال أن يتحقق لأن الزمان الذي انقضى، قضى الله به أمراً ألا يعود، فقال باكياً أيام الشباب:

وَاهَــاً لِأَيَّــامِ الشَّــبَابِ الّــذِي   ظَـلَّ بِــهِ يَحلُـمُ حَتَـى اللّسَـانُ[٦]

وتبدو معالم الحزن شديدة عليه، والحنين لتلك الأيام يشتد كلما ازداد به العمر حتى أصبح يبكيه كلما ذكره، فيقول:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٥.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٢.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٥.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٥.

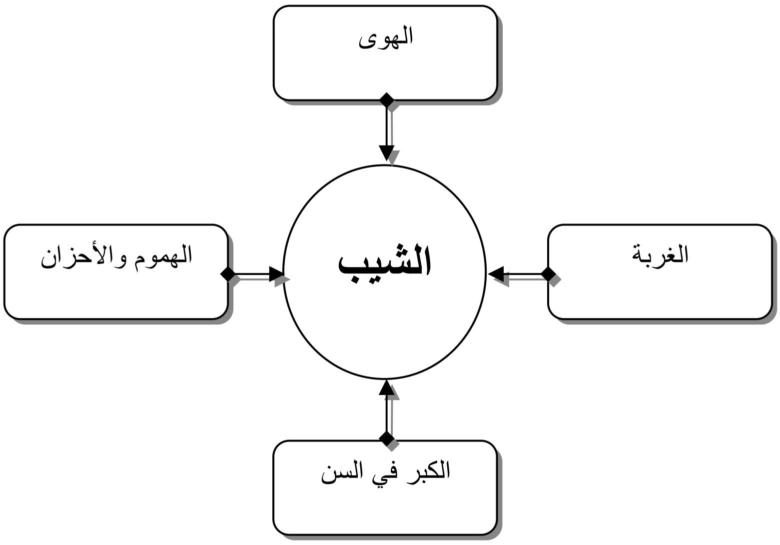
[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٧.

كَيــــفَ لَا أَبكِـــي بِهَـــذَا كُلِّـــهِ   وَأَنَـــا الفَاقِـــدُ رَيعَـــانَ الشَّـــبَابِ[1]

ويبدأ البيت بالاستفهام التعجبي؛ لأن من يفقد أهم عنصر في الحياة، وهو مرحلة الشباب، جدير به أن يبكي عليه، ويبكي الصبا الذي لن يعود، مهما استعمل خضاب الشعر والايحاءات التي تسهم في إظهاره بملامح الشباب؛ لأن الشباب ليس بالملامح فقط، إنما هو بالقوة والنشاط.

مما سبق يتبين أن ذكرى الشباب مصدر للأنس له، والكبر في السن مصدر لحزنه ووحشته، وملهم لذكرى أيام الشباب بما فيها من لهو ومرح.

أما رمزية الشيب في الديوان، فإنها تشير إلى دلالات متعددة حسب المرحلة العمرية التي يمر بها، وحسب الآثار المترتبة عليه من ورائها، وعند دراسة دال الشيب في الديوان وتتبع دلالاته نجده ينبثق من العناصر الأربعة التالية، وهي العناصر الأكثر أهمية:



العنصر الأول:

الهموم والأحزان التي يقاسيها من جراء الأهوال التي يجدها في حياته، وقد ساهم موت أحبابه بكثير من هذه الهموم والأحزان التي ساعدت على ظهور الشيب في رأسه فيقول معبراً عنها:

أَنْبَـــتَ الـــدَّهرُ فِـــي المَفَـــارِقِ شَـــيباً   بِهُمُـــومٍ فِـــي مُضْـــمَرِ القَلْـــبِ يُـــزْرَعُ[2]

فالحياة قد أورثته الشيب الناتج عن كثرة الهموم والأحزان التي يضمرها في القلب ويكبتها في نفسه فتحرق قلبه، يقول:

لَشَـــيَّبَنِي فِـــي عُنفُـــوَانِ شَـــبِيبَتِي   لِقَـــائِي مِـــنَ الأَيَّـــامِ دَهيَـــاءَ فَادِحَـــهْ[3]

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٦٤.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٦.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٨١.

ويبدو أن الهموم والمصائب لها دور كبير في اشتعال الشيب في رأسه كما يقرُّ هو بذلك، وهو ما لا يخفى على إنسان.

العنصر الثاني: الهوى، الذي كان يكابد من لوعته كثيراً، فيشعره بالحزن تارة والهمّ تارة أخرى، ولو أصيب به الشباب لشابوا فكيف بمن هو يخطو خطوات سريعة نحو الكبر، فتزداد عوامل زيادة الشيب في مفارقه، فيقول:

بِهَـــوىً أَشَـــابَ مَفَـــارِقِي وَلَـــو انَّـــهُ يُلقَـــى عَلَـــى شَـــرْخِ الشَّـــبَابِ لَشَـــابَا[1]

وهذا الشيب الذي ساهم في نفور الحبيبة منه، حيث يخاطبها بأن هذا الشيب كالكافور الذي من تحته مسك الشباب ذو الرائحة القوية، فيقول:

وَمَـــا ضَـــرَّهَا كَـــافُورُ شَـــيبِي وَتَحتَـــهُ لَمِســـكُ شَـــبَابِي كُـــلُّ فِعـــلٍ وَرَائِحَـــهْ[2]

العنصر الثالث: الغربة، والتي زادت من هول هذا الشيب بانفراده بنفسه ووحشته بغربته، وبعده عن الأوطان، يقول في ذلك:

وَمَـــا شَـــيّبَ الإنسَـــانَ مِثـــلُ تَغَـــرُّبٍ يَمُـــرّ عَلَيـــهِ اليَـــومُ مِنـــهُ كَعَـــامٍ[3]

العنصر الرابع: الكبر في السن وهو من أهم العوامل الطبيعية لظهور الشيب، خاصة وأنه قد وصل إلى مرحلة متقدمة من العمر تسهم بشكل طبيعي في هذا الشيب وزيادته، فيقول:

رَعَيـــتُ الصِّـــبَا حَتَّـــى ذَوَى وَرَقُ الصِّـــبَا وَلَـــم يُبـــقِ فِـــي عُمـــرِي المَشِـــيبُ شَـــبَابَا[4]

ومسحة الحزن واضحة بسبب ظهور الشيب الذي أخفى ملامح الشباب في شكله، فلم يعد ينعم من الشباب إلا بالذكرى.

وبعد أن يصل إلى الحقيقة التي تقتضي بأن الخضاب لن يغنيه عن الشباب الحقيقي يبدأ بتقديم النصح للآخرين بقوله:

فَـــلَا تَخضِـــب مَشِـــيبَك لِلغَـــوانِي فَتُغنِـــي عَنـــهُ نَاعِمَـــةً وَتَشـــقى[5]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٧.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٨١.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٥٥.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٩.

لأن هذا الشيب يكون كشاهد الزور الذي يظهر الباطل ويخفي الحق، مع أنه لن يُخفي حقيقة الشيخوخة التي هو فيها، فيقول:

فَشَاهِدُ زُورِ خَضْبِكَ لَيسَ يُعطِي ... بِباطِلِه مِنَ الغَادَاتِ حَقَّاً[١]

فالشيخوخة أخذت من عمره نصيباً لا بأس به، والشيب شاهدٌ على ذلك، ولهذا يبدو عليه في الأبيات التسليم والخضوع للحقيقة التي وصل إليها، والتي لا مفرّ منها، ولذلك لن ينفعه خضاب الشيب عن القوة البدنية التي يمتاز بها الشباب.

ثم يصف العهد المظلم الذي وصل إليه بسبب الشيب فيقول:

نَفَى هَمُّ شَيبِي سُرُورَ الشَّبابِ ... لَقَد أَظلَمَ الشَّيبُ لَمَّا أَضَاءَ[٢]

وقد خضع في النهاية إلى الحقيقة التي تقضي بأن الشيب مؤشر على اقتراب المنية والهلاك، فبدت ملامح الحزن تعتصر قلبه، وسلّم بالحقيقة الكونية التي قدّرها الله على عباده، قال في ذلك:

إنَّ اللَيَالِي وَالأَيَّامَ يُدْرِكُهَا ... شَيبٌ وَيَعْقُبُهَا مِن بَعْدِهِ هُلُكُ[٣]

وهي الحقيقة القاسية التي يقرّ ويعترف بها، والنهاية المحتومة التي لا بدّ أن يصلها كل كائن على قيد الحياة.

مما سبق، يمكن أن نستخلص أن دال الشيب والشباب قد أولاه ابن حمديس اهتماماً بالغاً، فقد كان قضية مصيرية في حياته، فالشيب مصدر ذكرى الأيام الشباب والصبا التي يعمد إلى ذكرها ليسهم في الإشباع العاطفي نحو هذه المرحلة العمرية التي ظلّ يبكي فراقها كلما تقدم في العمر، كما كان هذا التقدم مؤشراً على الحزن الدائم من المستقبل المجهول الذي يواجهه الشاعر، فلا يعرف متى سينتهي طريق الحياة الذي يحبو فيه ببطء شديد بسبب الغربة التي شيبته.

رابعاً: محور العذاب والحزن:

تبدو الملامح النفسية الحزينة واضحة في شعر ابن حمديس، حيث تنتشر هذه الملامح بشكل خاص في قصائد الرثاء، والحنين إلى الوطن، فتبدو مزيجاً من الحزن والألم والحسرة.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٧.

وتتبع أحزان ابن حمديس من غربته الطويلة التي أبعدته عن أحبابه، ليواجه الكروب والمصائب منفرداً، حزيناً بما يصله من أخبار الوطن من حروب ومعارك، ومصائب في فقد أحبته وأهله، جعلته يطلق الزفرات المتتالية التي تعكس الكآبة والعذاب الذي يشعر به.

وعند تتبع ملامح الحزن بين أبيات شعره، نجده يشتكي الغربة ووحشتها، والكبر ومرارته، والشيب وهمومه، والشباب وضياعه، والأحبة الذين فارقهم دون أن يراهم، فرثاهم وقد دفنوا تحت الثرى، فيمشي في أرجاء الغربة كسير النفس، حزين القلب، من أثر ما يجده من هموم.

ويمكن حصر الألفاظ التي تشير إلى دال العذاب والحزن في قصائده، ومنها: (الحزن – الهم- الفقد- الدموع – البكاء- الأسى- الضيق- العذاب- النياح- الإشفاق- الوحشة- النعي- اللوعة- المصاب- الكرب- الحسرة- الصرخة- الوجد- الألم- الكآبة- الشجن- الخوف- الرزايا- الوجع- الوداع- الأسف- الشقاء- آه- الكسير- مُهَيَّد- الضر- زفرات- الضنى- المقاساة- الجوى- ثوب الحداد).

وقد تكررت هذه الدوال في ديوانه نحو: (٤٣٩) مرةً، وقد تردد دال (الحزن) ومشتقاته، وما يقترب من معناه، مثل: (الهم، الأسى، والعذاب)، نحو (١٣٣) مرةً، أي بنسبة (٣٠%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (البكاء) وما يتعلق به من دموع ونحيب، فقد تردد حوالي (١٩٢) مرةً، أي بنسبة (٤٣,٧%)، وبذلك تكون كلمة البكاء هي الكلمة المحورية في هذا الحقل.

وفي قصائد الرثاء تبرز الألفاظ ذات الدلالة الحزينة التي تخرج من أعماق قلبه، لتظهر الشعور النفسي الداخلي عند فقده لأعزائه خاصة حينما يرثي أقرب الناس إليه مثلما فعل حينما غرقت جاريته جوهرة وفقدها في البحر، حينها بكى من هول الفاجعة التي رآها أمام ناظريه ولم يستطع أن يقدم لها شيئاً لإنقاذها، فيقول:

وَاوَحشَتَا مِنْ فِرَاقِ مُؤْنِسَةٍ   يُمِيتُنِي ذِكرُهَا وَيُحْيِيهَا

أَذكُرُهَا وَالدُّمُوعُ تَسبِقُنِي   كَأَنَّنِي لِلأَسَى أُجَارِيهَا[1]

ويحتشد البيت بملامح الفاجعة التي أصابته فهو يندب نصيبه من الوحشة التي أصابته بفراقها، فذكره له يميته حزناً عليها، فتخر دموعه الحزينة تبكي فقدها، فهي غالية على قلبه، ويقول:

أَيُّ الثَّلاثَةِ أَبْكِي فَقْدَهُ بِدَمٍ   عَمِيمَ خُلْقِكِ أَم مَعنَاكِ أَم صِغَرَكْ[2]

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٢.

فحزنه عميق عليها فهي تذكره بأيام صباه وفتوته، ولا يستطيع أحدٌ أن يعوضه عنها؛ لأنها كانت مصدر فرح له، وبعدها أصبح ليله يطول بالأحزان المتتالية بعد أن كانت تملأ لياليه بشراً وسروراً، يقول في ذلك:

لَيلِـــــي أَطَالَـــــكَ بِـــــالأَحْزَانِ مُعْقَبَـــــةً   عَلَـيَّ مَـنْ كَـانَ بِـالأَفْرَاحِ قَـدْ قَصَـرَكَ[1]

اشتد بكاؤه عليها وطال حزنه، فـ "لم يكن بكاء ابن حمديس على جوهرة حزناً عارضاً، بل عاد إليه غير مرة، مما قد يدل على عمق أثر ذلك الفقد في نفسه"[2] وقد ظل هذا الأثر ممتداً في نفسه، ورغم مرور الزمن على هذه الحادثة إلا أنه حينما شاهد صبياً ينغمس في البحر ويشير أن: أنقذوني، اشتعلت في قلبه ذكراها، فهاجت نفسه حزناً عميقاً عليها، فيقول:

فَـــإِن بَكَيـــتُ فَـــإِنِّي قَـــدْ ذَكَـــرْتُ بِـــهِ   مَـــنْ جُرِّعَـــتْ كَـــأْسَ المَـــوتِ بِالشَّـــرقِ

رُدَّتْ عَلَـــى البَحْـــرِ مِـــن كَفَّـــيَّ جَـــوهَرَةٌ   ثُـــمَّ انقَلَبْـــتُ بِقَلْـــبٍ دَائِـــمِ الحُـــرَقِ[3]

لقد كان لهذه الحادثة أثرٌ عميق في نفس ابن حمديس جعلته يربط بين البحر والحزن، فلم يكن يصبر عنها، ولم يزل يذكرها، ويحزن لموتها، وفراقها ما زال مؤثراً في نفسه، يتألم كلما ذكرها، فيقول في ذلك:

لا صَـبْرَ عَنْـكِ وَكَيـفَ الصَّـبرُ عَنـكِ وَقَـد   طَـوَاكِ عَـن عَينِـيَ المَـوجُ الـذي نَشَـرَكِ[4]

وحينما ورَده خبر وفاة والده وهو في الغربة حزن حزناً شديداً عليه، وأخذ يرثيه ويذكر وصاياه له، وأحاديثه، ونقم على غربته التي منعته من وداع والده قبل الوفاة، فيقول في ذلك محزوناً:

وَإِنِّـــــــي لَـــــــذُو حَـــــــزَنٍ بَعْـــــــدَهُ   شُـــــؤونُ الـــــدَّمْعِ لَـــــهُ دَامِيَـــــه

بَكَيـــــــتُ أَبِـــــــي حِقْبَـــــــةً وَالأَسَـــــــى   عَلَـــــــيَّ شَـــــــوَاهِدُهُ بَادِيَـــــــه[5]

وقد ابتدأ البيت بأسلوب التوكيد من خلال مؤكدين، ليؤكد على حزنه الشديد الذي يشعر به لوفاة والده، وليشير إلى شعوره بالذنب لعدم زيارته له لرؤيته قبل وفاته.

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، ص١٢٣.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٤.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٢.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٤.

ويزداد حزنه حينما تموت زوجه، فكتب قصيدة يرثيها ويذكر مناقبها ومحاسنها، حيث تمتلئ القصيدة بمعاني الحزن على الأم أكثر مما هي على الزوجة؛ لأنه صنعها على لسان ابنه عمر، فيقول شاعراً بالأسى من هول المصيبة:

لَـــو بَكَـــى نَـــاظِرِي بِصَـــوبِ دِمَـــاءٍ   مَـا وَفَـى فِـي الأسَـى بِحَسـرَةِ أُمِّـي[1]

وهي حالة تمثل واقع حزنه المرير، فبكاء الدماء لا يفي بالتعبير عن الحزن والأسى والحسرة على وفاة والدته.

وتتفجر معاني الألم حينما يفقد ابنته المحبوبة، التي حزنت عليه حينما جاءها خبر كاذب بوفاته، لكنها تسبقه إلى المنية، فَتُنعى له وهو في الغربة، فيقول في ذلك:

بَكَتْنِـــي وَظَنَّـــت أَنَّنِـــي مِـــتُّ قَبلَهَـــا   فَعِشْتُ وَمَاتَت –وَهِيَ مَحزُونَـةٌ– قَبلِي[2]

وفي البيت السابق يصف الموقف الذي حدث في أثناء الغرق، فكلاهما غرق، لكنها ماتت قبله وهي تظن أنه سبقها إلى الموت، فحدثت المفارقة أن ماتت هي ونجا هو، لكن كلاهما انتقل إلى مرحلة جديدة وقلبه مملوء بالحزن، هي حزنت قبل موتها لأنها اعتقدت موته، وهو عاش ولكن الحزن استعمر قلبه، كما نجده في القصيدة يسلّم بقضاء الله وحكمته في الموت والفناء الذي هو مقدر على البشر، كما يقول الله تعالى: ﴿**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ** (٢٦) **وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ**﴾[3].

وعند وفاة ابن أخته شعر بالحزن عليه، وهو يفقد أحبابه واحداً تلو الآخر، فقال:

عِنْـــدِي عَلَيـــكَ مِـــنَ البُكَـــاء بِحَســـرَةٍ   مَـــاءٌ لِنَـــارِ الحُـــزنِ ذُو إيقَـــادِ[4]

فالدموع أصبحت كالماء في كثرته تسيل على نار الحزن فتضرمها وتوقدها وتزيد من اشتعالها.

ولمّا خُلِع المعتمد بن عباد عن ملكه وسُجِن في أغمات حزن عليه ابن حمديس وكان يكاتبه كثيراً ويفضي إليه بأحزانه وخوفه عليه، فيقول:

سَـــأُدْمِي جُفُـــونِي بِالسُّـــهَادِ عُقُوبَـــةً   إذَا وَقَفَـت عَنـكَ الـدُّمُوعُ الجَوَارِيَـا[5]

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٨.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

[3] الرحمن:٢٦-٢٧.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ١٢٣.

[5] ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٣.

وهو لا يريد أن يعاقب نفسه لأن المعتمد أسير دون أن يحزن عليه، لكنه حزين حزناً شديداً، وهو في حالة بكاء دائم عليه، فإذا ما توقفت دموعه فإنه سيعاقب نفسه بطول السهر والبعد عن النوم.

كان جانب الرثاء في قصائده من أهم الجوانب التي يعبر فيها عن حزنه، "وكل رثائه جار على نمط قول الشاعر الصقلي: (للموت ما يولد لا للحياة).. والتذكير بأن النفس عارية مردودة، والتهويل بالفاجعة التي كادت تهزّ أرجاء الكون، أو لعلها هزتها بالفعل، كما يفعل أبو تمام في مراثيه"[١]، فهو متأثر بالشرق ومنهجه في تداول مفردات الشعر، وطريقة التعبير عما في النفس من حزن ويأس وهموم.

أمّا الغربة فقد كانت من أهم العوامل التي تزيد من لوعته وأحزانه، فقد كانت المصدر الأول للهمّ والحزن والأسى، ففيها رأى أنواعاً من البؤس والشقاء، من فقد للأحبة الذين دفنوا في وطنه دون أن يراهم فيقول مشتاقاً لوطنه ومحزوناً على أحبابه:

أَحِـنُّ إِلَـى أَرْضِـي التِـي فِـي تُرَابِهَـا مَفَاصِـلُ مِـن أَهلِـي بَلِـينَ وَأَعظُـمُ[٢]

كما كان للهوى أثرٌ على الجانب النفسي عنده، فعندما كان اللطف من محبوبته، فإنه يشعر بالسعادة والفرح، ويرقص طرباً من أجلها، وحينما يرى النفور والصدود، فإن نفسه تشقى وتحزن لانقطاع الوصال بينهما، فيكتوي بنار الأسى ويغرق بدمع الهوى:

فَبِنَـارِ الأَسَـى يُحْـرَقُ قَلْـبٌ وَبِمَـاءِ الهَـوَى يُغْـرَقُ مَـدمَعْ
هَـذِه عَـادَةُ اللَيَـالِي فَلُمْهَـا وَهِـيَ لا تَسـمَع المُلامَـةَ أو دَعْ[٣]

فحالة الحزن عادة دائمة عنده فيحترق قلبه بنار الأسى، من شدة الوجد الذي يجده بسبب الهوى، وحينما يجد الصدود من محبوبته لتقدمه في السن، فإنه يشعر بالألم والشقاء؛ لأنه يُهجَر من المحبوبة لأجل الشيب الذي لا يستطيع التحكم به، فيقول:

كُنْـتُ المُحَـبَّ كَرَامَـةً لِمَشِـيبَتِي حَتَّـى إِذَا وَخَـطَ المَشِـيبُ قُلِيـتُ[٤]

---

[١] العرب في صقلية: إحسان عباس، ص٣٠٨.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٤.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٧٣.

فقد هجرته؛ لأنه هاجر سنّ الشباب وبدأ ينتقل تدريجياً إلى الشيخوخة، وبينما كان يستعين بمحبوبته لنسيان أساه ومصائبه فقد أصبحت مصدر أسى له؛ لأنها صدت عنه لكبره، وأصبحت تعاديه لشيبه، فيقول في ذلك:

مَــن أَســتَعِينُ بِــهِ عَلَــى فَــرطِ الأَسَــى فَأَنَــا الّــذي بِجِنَــايَتِي عُودِيــتُ[1]

كل العوامل السابقة من غربة وفقدان أحبة وصدود من يهواه عنه، وحال الأوطان من حوله، أثّرت في شعوره الدائم بالحزن، الذي انطبع في نفسيته كملمحٍ من ملامحه الشخصية الملازمة له، فاشتدت همومه فكانت مثل شرارة النار صغيرة لا يراها الناس لكنها حارقة تصنع الكوارث:

هَمِّــي كَسِــقْطِ القَــبسِ لَكِــنْ طَعْمُــهُ عُمْــرٌ إِذَا أَفْنَــاهُ فِــيَّ فَنَيــتُ[2]

وكان ابن حمديس حينما تشتد عليه المصائب، وتتوالى الكروب، يطلق العنان لدموعه لتسيل، فتفرّغ بعض ما في نفسه من أحزان، يقول في ذلك:

وَخَــاضَ بِــيَ الحُــزْنُ بَحْــرَ الــدّمُوعِ فَأَرْخَصــتُ دُرَّ المَــآقِي الثَّمِــين[3]

وفي بعض الأحيان نجده يلجأ إلى الخمور لكي يُنسِي نفسه همومه، ويُذهِب عنها أحزانها، فيشرب منها ويكثر ليرحل إلى عالمٍ آخر من المتعة واللهو، ويترك عالم الحزن والهم:

نَفَيْــتُ هُمُــومَ الــنَّفسِ مِنهَــا بِشَــربَةٍ دَبِيــبُ حُمَيَّاهَــا يَــرقُ عَــنِ الحِــسِّ[4]

من خلال الطرح السابق لدال الحزن والعذاب نرى أن حياة ابن حمديس تكتسي بالأحزان والهموم، التي ألجأته إلى الخمر واللهو في بداية حياته، ثم ألجأته إلى التوبة إلى الله في آخرها، ومعظم هذه الأحزان نابعٌ من غربته المريرة التي نُعِي له فيها أقرب أقربائه، وأحب أحبائه، وما وجده من صدود محبوبته عنه لكبره وشيبه، فتغلغل الحزن في نفسه، وظهرت عليه ملامح اليأس والهم، وانطبع ذلك في شعره، ليكون سمة مميزة ظاهرة وواضحة عند مطالعة ديوانه.

وتعدد تصاريف الزمان المختلفة بحلوها ومرِّها، قد أذاقت الشاعر "الحلو فرقَّ شعره، وأطعمته العلقم فانقبض وتشاءم، وزهد في الدنيا، ولم يأتمنها، ولم يلن لها عودُه، على أن هجرته

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٧٣.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٧٣.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٩.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٧.

وإن كانت قد نشرت صيته، إلا أنها أقضّت مضجعه، فلقد حنّ إلى صقلية، وملأ شعره حنيناً إلى وطنه الأول"[١].

خامساً: محور الخمر:

تمتلئ بلاد الأندلس التي مكث فيها ابن حمديس زهرة شبابه بالمغريات، وأمور اللهو، فكان يلجأ إليها كباقي الشباب على سبيل اللهو والمجون، ليرحل إلى عالم آخر من الفرح والنشوة، فيبتسم، ويضحك، ويغمز هذه أو تلك، ويستمع إلى أشكال متعددة من أنواع الطرب التي تصخب بها لياليه الملاح.

وعند تتبع دال (الخمر) في الديوان نجد أنه يذكر الخمر وما ينتج عنها بشكل واسع، فله قصيدتان خمريتان كبيرتان وهما غاية في الإبداع، يمزج فيهما الشاعر بين عواطف الحب والنشوة بالخمر، والاستمتاع بها، والشكوى من مصائب الزمان، وغيرها.

ومن خلال استقراء القصائد في الديوان نجد أنّ الألفاظ التي تشير إلى دال (الخمر) وما يتعلق به من مشتقات ومعانٍ ومتعلقات أخرى تتمثل في: (الراح- الخمر- القهوة[٢]- معتقة- الشرب- ابنة الكرم- مسكر- عنبية- معتقة- سلافة الكرم- الكرم- ندماء- حمراء- صفراء- نديم- المُدام- خمور- خمارها- سكرى).

وقد تكررت هذه الألفاظ في الديوان نحو (٣٠٧) مرةً، وقد تردد دال (الخمر) ومشتقاته اللفظية وما يقرب من معناه، مثل: (الراح والمدام)، حوالي (١١٢) مرة، أي بنسبة (٣٦,٤%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (السكر) ومشتقاته اللفظية- وهو ما ينتج عن شرب الخمر- فقد تكرر نحو (٦٤) مرة، أي بنسبة (٢٠,٨%) من مجموع مفردات هذا الحقل، وبذلك تكون الكلمة المحورية لهذا الحقل هي الخمر.

وعند تتبع حديث ابن حمديس عن الخمر نجد أن حديثه ينطلق من ثلاث نقاط أساسية:

الأولى: الخمر لهو شباب.

الثانية: الخمر سبيل للهروب من الواقع المرير، والشعور النفسي بالحزن والعذاب.

الثالثة: الخمر مجرد لهو من الحديث، دون فعل حقيقي.

---

[١] الأدب الأندلسي: محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٧٨٧.

[٢] القَهْوة: الْخَمْرُ، سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لأَنها تُقْهِي شَارِبَهَا عَنِ الطَّعَامِ أَي تَذْهَبُ بِشَهْوَتِهِ، لسان العرب: ابن منظور، ج١٥، ص٢٠٦.

لقد اتخذ ابن حمديس الخمر كمصدر للهو والمرح والنشوة والاستمتاع بمرحلة الشباب، فهو يريد أن يفني شبابه باللهو لا بالبكاء على الماضي، والشعور بالأحزان، فيقول في ذلك:

خَلّنِــــي أُفْــــنِ شَــــبَابِي مَرَحَــــاً   لا يُــرَدُّ المهــرُ عَــن طَبْــعِ المــرَاحْ(١)

فهو يحدث نفسه في حوار داخلي، يطالب النفس بإفناء الشباب بالمرح والفرح والسرور، بما تفعله الخمر في النفس من نشوة وسعادة.

ويخاطب ندماءه، ويأمرهم بأن يسقوه من رحيق هذه الخمر، كي تشفى روحه، وينطلق في حياته انطلاق السعداء، فيقول:

فَاسْــقِنِي عَــنْ إذنِ سُــلْطَانِ الهَــوَى   لَــيسَ يَشْــفِي الــرُّوحَ إلا كَــأسُ رَاحْ(٢)

يريد بذلك أن يغتنم اللحظة بحذافيرها، ويغتنم صفاء الحياة، ويتلذذ بما فيها من نعيم، لأنه يريد أن يعيش حياةً رغيدة يذكر منها اللحظات السعيدة، فيقول:

وَاغتَــنِمِ مِــنْ كُــلِّ عَــيشٍ صَــفوَهُ   فَأَلَــذُ العَــيشِ صَــفْوٌ يُغتَــنَمْ(٣)

ولا يريد أن يشعر بنشوة الخمر إلا مع نغم الأوتار التي تزيد الجلسة بهجة وأُنساً؛ لأن الخمر تعبير عن سرور النفس، والنغم الجميل يزيد من هذا السرور بما فيه من لطف وعذوبة:

وَاشْــكُلِ الأَوْتَــارَ عَــنْ نَغَمَاتِهَــا   لا تَسُــوغُ الخَمــرُ إلا بِــالنَّغَم(٤)

وتعدّ الخمر وما يتبعها من لهوٍ من الأمور التي يلجأ إليها ابن حمديس ليرحل من دنيا الحزن إلى عالم وهميٍ من الفرح والسرور، حيث تتغلغل الغبطة ومعالم الفرح إلى عمق قلبه، فينسى ما يتصل به من هموم غربة، وحزن على مفقود، ويئس مما هو آت، فهي مصدر لنسيان الأسى كما يقول:

وَتِلْــكَ شَــقِيقَةُ رُوحِ الفَتَــى   إِذَا وُجِــدَتْ فَالأسَــى يُعْــدمُ(٥)

فقد وصفها بأنها شقيقة الروح التي تسلّي النفس عما يجول بها من أحزان، فهي تذهب الأسى بل تعدمه بلا عودة، وبلا رجوع، وهي مسلية للنفس عن أحزانها، بل أصبحت الخمر في اعتقاده دواء من داء الهوى الذي يضره في كثير من الأحيان فيقول:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٨.

إنْ مَسَّـــنِيَ الضُّـــرُّ بِقَــرحِ الهَـــوَى		فَبُــرْءِ دَائِـــي فِـــي الشَّــرَابِ القِــرَاحْ[(١)]

ولقد كانت أحزانه الناتجة عن صدود من يهواه كثيرة، وبذلك فهو يرى أن الخمر مصدر علاجي ممتاز من هذه الأضرار والهموم التي يسببها الهوى، فيلجأ إلى شربها.

رغم هذا التوجه الواضح من ابن حمديس نحو شرب الخمر، والإدمان على شربها عند كل نقطة ضعف يشعر بها، فإنه يظهر توبته منها وأن الله غفور رحيم، فيقول:

يَـــا لائِمِـــي فِـــي الـــرَّاحِ كَـــم سَـــيِّئَةٍ		تَجَـــاوَزَ الغَفَّـــارُ عَنْهَـــا وَصَـــفَحْ[(٢)]

فهو سيلجأ إلى الله الذي يتصف بأنه غفار الذنوب، فلا بد أن يسمع الله لتوبته ويغفر ذنبه، وهي نهاية كان يحرص على أن تنتهي بها قصائد الخمر، فيقول:

وَانْتَظِـــــر لِلحِلْـــــمِ بَعْـــــدِي كَـــــرَّةً		كَـــمْ فَسَـــادٍ كَـــانَ عُقبَـــاهُ صَـــلاحْ[(٣)]

وفي مواضع أخرى نجده يقرّ ويؤكد أن ما سبق ليس سوى أحاديث عابرة، يتحدث بها عن الخمر كما يتحدث باقي الشعراء، فهو يؤكد لأهله، أنه تجنب الغواية وطريق الفساد كما يقول:

تَجَنَّبْـــــتُ الغِوَايَـــــةَ عَـــــن رَشَـــــادٍ		كَمَـــا يَتَجَنَّـــبُ الكَـــذِبَ الصَّـــدُوقُ[(٤)]

فقد ابتعد عن طريق الغواية عن رغبة صادقة، وعن اقتناع تام بمضارها، فقد لجأ إلى الصلاح في الغربة التي يعيشها، تماماً كما يتصف الإنسان الصدوق بالصدق والبعد عن الكذب.

وفي موضع آخر يذكر أنه يكثر الحديث عن الخمر ووصفها، ووصف ما تفعله بالإنسان من ذهاب بالعقل، وغيره، لكنه يقف بعيداً عنها، ولم يتناولها قط، إنما يكتفي منها بالوصف، فيقول:

أَصِـــــفُ الـــــرَاحَ وَلا أَشْـــــرَبُهَا		وَهِـــيَ بِالشَـــدْوِ عَلَـــى الشُـــرْبِ تَـــدُورْ
فَسَـــــواءٌ بَـــــينَ إِخْـــــوَانِ الصَّـــــفَا		وَذَوِي اللَّهْـــوِ، مَغِيبِـــي وَالحُضُـــورْ
أَنَـــا مِـــنْ كَســـبِ ذُنُـــوبِي وَجِـــلٌ		وَإِنِ اسْـــتَغفَرتُ فَـــاللهُ غَفُـــورْ[(٥)]

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٩٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٨.

وهو يكتفي بالوصف لهذه الخمر التي تدور على الحاضرين على أنغام الموسيقى، ولكن وجوده يساوي عدمه بين هؤلاء القوم، فهو لا يعني لهم شيئاً، لأنه لا يشاركهم الشرب، وهو يخاف من كسب الذنوب، رغم أنّ الله غفور رحيم.

مما سبق نلاحظ كثرة ذكر ابن حمديس للخمر في شعره، وتأثيرها عليه وأسباب لجوئه إليها، فهي مصدر للهو أيام الشباب، ومصدر لانبعاث الفرح والسرور في النفس الحزينة التي تكابد الهموم المختلفة، لكنه رغم ذلك يؤكد أن موقفه منها موقف الواصف لها ولمجالسها فقط كما هي عادة الشعراء، دون أن يقترب منها؛ لأنه يخاف أن يقترف الذنوب.

سادساً: محور الألوان:

تعدُّ الألوان من العناصر الدلالية المهمة، حين يوظفها الشاعر في سياق دلالي غير المعنى الحقيقي للون، ليشير كل لون من الألوان إلى رمزيةٍ معينة وإيحاء، حسب السياق الذي يوضع فيه اللون.

ويلجأ الكثير من الشعراء إلى توظيف الألوان في أدبهم؛ لأنها تعبر عن الطبيعة، فتشير إلى المدلولات من خلال الدوال الطبيعية التي تمثلها، وتستخدم كذلك "كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشدّ انتباهه، وتصدم خياله لإبراز الشكل أكثر حدةً، وأكثر غرابةً، وأكثر طرافةً، وأكثر جمالاً"[(١)].

وعند تتبع دال (الألوان) نجدها تُستخدم في سياقات متعددة، فاللون الأحمر يستخدم في سياق الحروب بكثرة، واللون الأخضر يُستخدم في سياق النماء والعطاء، واللون الأبيض يستخدم في سياق مدح الأمراء والملوك للدلالة على السلم والعطاء.

[(١)] الأسلوبية: بيير جيرو، ص١٧.

ومن خلال استقراء القصائد في الديوان، ودراسة الألوان دراسة إحصائية، يمكن أن يوضح الجدول التالي الألوان وتكرارها في شعر ابن حمديس:

م	اللون		العدد	النسبة	
١	مجموعة الألوان الأساسية	أبيض	١٠٢	%٢٩,٨٢	%٨٦,٨
٢		أحمر	٧٤	%٢١,٦٤	
٣		أسود	٥٦	%١٦,٣٧	
٤		أخضر	٣١	%٩,٠٦	
٥		أزرق	١٩	%٥,٥٦	
٦		أصفر	١٥	%٤,٣٩	
٧	مجموعة الألوان الفرعية وما يتعلق بها من صفات	أسمر	٣٢	%٩,٣٦	%١٣,١٦
٨		وردي	١	%٠,٢٩	
٩		فضي	١	%٠,٢٩	
١٠		ذهبي	١	%٠,٢٩	
١١		مزعفر	١	%٠,٢٩	
١٢		فاحم	٣	%٠,٨٨	
١٣		قانٍ	٢	%٠,٥٨	
١٤		حالك	٤	%١,١٧	
	المجموع		**٣٤٢**		

من خلال الجدول السابق نستنتج أن اللون الأبيض هو اللون الأكثر انتشاراً في شعر ابن حمديس، حيث بلغت نسبة استخدامه (٢٩,٨%)، بينما كان اللون الأصفر هو اللون الأقل استخداماً من بين الألوان الأساسية، فيما تفوّق استخدام اللون الأسمر من مجموع الألوان الفرعية على اللون الأصفر، وتساوى مع نسبة استخدام اللون الأخضر تقريباً.

يشير الجدول السابق إلى الأهمية الدلالية للون الأبيض، فهو رمز السلام ورمز الحب والعطاء، فيما يوظفه في كثير من الأحيان في الحرب ليدلل على السيف ولمعانه وقوته الضاربة.

و**اللون الأبيض** يشير إلى الصفاء والنقاء والطهر، لأن العرب إذا قالت: "فُلَانٌ أَبْيَضُ وَفُلَانَةٌ بَيْضاء فَالْمَعْنَى نَقاء العِرْض مِنَ الدنَس وَالْعُيُوبِ"[1]، كما تدل على قوة الحجة، والعطاء

[1] لسان العرب: ابن منظور، ج٧، ص١٢٤.

والكرم الذي لا مَنَّ فيه، "وَالْيَدُ البَيْضاء: الحُجّة المُبَرْهنة، وَهِيَ أَيضاً الْيَدُ الَّتِي لَا تُمَنُّ وَالَّتِي عَنْ غَيْرِ سُؤَالٍ وَذَلِكَ لِشَرَفِهَا فِي أَنواع الحِجاج وَالْعَطَاءِ"[١].

وعندما يستخدم اللون الأبيض لوصف الأرض فإنه يدل على انعدام وجود الزرع وخلوها من السكان، فيقال: "وأَرض بَيْضاءُ: مَلْساء لَا نَبَاتَ فِيهَا كأَن النَّبَاتَ كَانَ يُسَوِّدُها، وَقِيلَ: هِيَ الَّتِي لَمْ تُوطَأْ، وبَيَاضُ الأَرض: مَا لَا عِمَارَةَ فِيهِ"[٢] والأرض البيضاء: "الْبَيْضَاءِ الخرابَ مِنَ الأَرض لأَنه يَكُونُ أَبْيَضَ لَا غَرْسَ فِيهِ وَلَا زَرْعَ"[٣]، أما حينما يوَظف الأبيض مع الشعر فإنه دلالة على الشيب وكبر العمر، فيقال: "وبَيَاضُ الْجِلْدِ: مَا لَا شَعْرَ عَلَيْهِ"[٤] كما يدل الأبيض على الموت بدون مرض فالموت "الأَبْيَضُ مَا يأْتي فَجْأَةً وَلَمْ يَكُنْ قَبْلَهُ مَرَضٌ يُغيِّر لَوْنَهُ، والأَحْمرُ الموتُ بالقَتْل لأَجل الدَّمِ"[٥].

وينحرف اللون الأبيض من دلالته المباشرة إلى دلالات أخرى جديدة، عند تتبع اللون الأبيض ودلالته الإيحائية نجد أنه يتواجد بكثرة في سياقات العذاب والألم، وسياق القتل والحرب، وسياق الكبر والشيب، يقول:

فَحَمَّرَ مَا ابْيَضَّ مِنْ عَبْرَتِي وَبَيَّض لِمَّتِيَ الدَّاجِيَه[٦]

فدموعه البيضاء دليلٌ على الحزن، وتحولت إلى دمٍ لدلالة على اشتداد هذا الحزن، أما شعر لحيته الأسود، فقد تحول من حزنه على والده إلى لون البياض وهو لون الشيب الذي يدل دلالة واضحة على اشتداد تعذبه وحزنه على وفاة والده.

وفي سياق حديثه عن الشيب فإنه يوظف اللون الأبيض للدلالة على اشتعال رأسه بالشيب ليشير إلى تقدمه في السن، وما يترتب عليه من علل وهموم، يقول:

أَوَهَذا كُلُّهُ مِن لِمَّةٍ أَبْصَرَتْ فِيهَا بَيَاضَ الشَّيبِ لَاحْ[٧]

والبياض هنا إشارة إلى غزارة هذا الشيب، فهو واضح وظاهر من بعيد، وقد ترتب عليه عزوف من يهواه عنه، وهجرها له وصدّها عنه.

---

[١] لسان العرب: ابن منظور، ج٧، ص١٢٤.

[٢] السابق: ج٧، ص١٢٤.

[٣] السابق: ج٧، ص١٢٥.

[٤] السابق: ج٧، ص١٢٤.

[٥] السابق: ج٧، ص١٢٥.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

[٧] ديوان ابن حمديس: ص ٩٦.

وعند رثائه لزوجه يذكر اللون الأبض ليشير إلى هناء العيش الذي تعيش فيه، وصفاء القلب الذي تتميز به، فيقول:

بِــــيضُ أَيّامِهَــــا وَسُــــودُ لَيَالِيــــــهَا كَشُــهبٍ تَكِـرُّ فِــي إِثْــرِ دُهْــمِ[١]

واللون الأسود دلالة على الشقاء الذي تكابده في الليل، من عناء المرض الذي تكابده، وقد استثمر التناقض بين اللونين ليعمق الدلالة وينتج دلالة جديدة.

وحينما يتحدث إلى محبوبته نجد اللون الأبيض يدل على العفة التي يتمتع بها في مواجهة محبوبته حينما يقول:

وَفَاضَـــت نَفْسُـــهَا الحَمْــرَاءُ مِنهَـــا وَسَـــالَت نَفْسِـــيَ البَيضَـــاءُ مِنِّـــي[٢]

فهو حينما يلاقيها يكون لقاؤهما مصحوباً بالعفة والطهارة، وهي تحبه وتعشقه عشقاً كبيراً، وذلك بعد لقاءات متكررة بينهما نشأ عنها هذا الحب والهوى.

بينما يرمز اللون الأبيض إلى الجمال حينما يوظفه في سياق الوصف، وذلك حينما يصف خيلاً، يتميز بالبياض، فيقول في ذلك:

وَكَــأَنَّ صُــبْحَاً خَــصَّ فَــاهُ بِقُبْلَــةٍ فَــابْيَضَّ مَوضِــعُهَا لِعَــينِ الرَّامِــقِ[٣]

وفي سياق السلم والحرب نجد أن السيف يسمّى الأبيض لإشراقه ولمعانه حينما يعكس أشعة الشمس، وهو يضرب في نحور الأعداء، وبذلك يرمز به إلى القوة، كما يرمز به إلى السلم والعطاء حينما يقول:

ذُو يَـــدٍ حَمْـــرَاءَ مِـــنْ قَـــتْلِهِمُ وَهِـــيَ عِنْـــدَ اللهِ بَيضَـــاءُ اليَـــدِ[٤]

واليد الحمراء للمعتمد بن عبّاد دليل على القوة والقتل وسفك الدماء، أما اليد البيضاء فهي دليل على السلم، فيده حمراء على الأعداء، وعند الله مسالمة، لأنه رحيم بالمسلمين، عطوف على الضعفاء، جواد وكريم على المحرومين والمحتاجين، وقد جمع بين لونين متضادين الأحمر والأبيض بدلالاتهما المختلفة ليظهر الأثر السلمي الناتج من هذه الحروب التي يخوضها، حيث تكون إراقة الدماء سبباً لاستمرار الحياة الهادئة بعد هذه الحرب، وذلك حينما يقضي على أعدائه.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٠.

أما **اللون الأحمر** فإنه من الألوان التي تدل على الشدة والقوة والبأس، فـ"الْعَرَبُ إِذَا ذَكَرَتْ شَيْئًا بِالْمَشَقَّةِ وَالشِّدَّةِ وصفَته بالحُمْرَة"[١]، لذلك يوصف الصيف بالحمرة دلالة على شدته، لما يجده الناس فيه من المشقة والتعب فقد "كَنَّى بالأَحمر عَنِ الْمَشَقَّةِ وَالشِّدَّةِ"[٢]، كما يقال عن السنة شديدة القحط سنة حمراء: "أَي شَدِيدَةُ الجَدْبِ لأَن آفَاقَ السَّمَاءِ تَحْمَرُّ فِي سِنِي الْجَدَبِ وَالْقَحْطِ"[٣].

وكثيراً ما توصف الحرب وأدواتها باللون الأحمر، لشدتها على الناس فيقال: "الأَحمر: الَّذِي لَا سِلَاحَ مَعَهُ"[٤]، "وَالْمَوْتُ الأَحمر: مَوْتُ الْقَتْلِ، وَذَلِكَ لِمَا يَحْدُثُ عَنِ الْقَتْلِ مِنَ الدَّمِ، وَرُبَّمَا كَنَوْا بِهِ عَنِ الْمَوْتِ الشَّدِيدِ كأَنه يلْقَى مِنْهُ مَا يلْقَى مِنَ الْحَرْبِ"[٥].

كما يعدُّ اللون الأحمر من الألوان الجميلة المحببة إلى النفس، ويكثر استخدامه في الزينة، فقد أطلق العرب على الذهب والزعفران اسم الأحمرين حيث قال ابن سيده: "الأَحمران الذَّهَبُ وَالزَّعْفَرَانُ"[٦]، و"يدل اللون الأحمر أيضاً على الجمال والحُسن وخاصة إذا اقترن البياض بالأحمر فيكون اللون محبباً إلى النفس"[٧].

وهو دليل على العشق والحب إذا استخدم في سياق الغزل وذكر المحبوبة كما جاء سابقاً في قوله: **وَفَاضَت نَفْسُهَا الحَمْرَاءُ**[٨]، وهو دليل على شدة الحزن حينما يُوظف في محور العذاب والحزن، كما يقول: **فَحَمَّرَ مَا ابْيَضَّ مِنْ عَبْرَتِي**[٩] فحزنه مرير، وألمه كبير احمرت دموعه بسببه فأصبحت كالدماء لفرط حزنه، وهو دليل على الدماء وكثرة القتلى إذا استخدم في محور الحروب والقتال والمعارك، وذلك كقوله: **ذُو يَدٍ حَمْرَاءَ مِنْ قَتْلِهِمُ**[١٠]، وفي قوله:

وَنُعُوتُ البِيضِ حُمْرٌ عِنْدَهُ ... لِدَمٍ تُكْسَاهُ مِن قَتلِ الأُسُودْ[١١]

---

[١] لسان العرب: ابن منظور، ٣، ص٢١١.

[٢] السابق: ج٣، ص٢١٠.

[٣] السابق: ج٣، ص٢١٠.

[٤] السابق: ج٣، ص٢١٠.

[٥] السابق: ج٣، ص٢١١.

[٦] السابق: ج٣، ص٢٠٩.

[٧] دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام: أماني جمال البيك، إشراف د. نبيل أبو علي، (غزة، الجامعة الإسلامية، ٢٠١٠م)، (رسالة ماجستير)، ص٢٠.

[٨] ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٩.

[٩] ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

[١٠] ديوان ابن حمديس: ص ١٤٠.

[١١] ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

فالسيوف التي تسمى البيض للمعانها وإشراقها وقوتها، أصبحت تدعى الحمر؛ لشدة سفكها لدماء الأعداء، فقد اصطبغت بلون الدم الأحمر؛ لذلك استبدلوا اسمها بالحمر بدلاً من البيض.

وكذلك يصف المنايا بالحمر إشارة منه إلى كثرة القتل وسفك الدماء التي يتركها المعتمد خلفه إذا خاض الحروب، ليدلل على قوته وعظمته، فيقول:

طَمَــى بِالمَنَايَــا الحُمْــرِ لُــجَّ سَــرَابِهِ　　　فَكَم غَـائِصٍ لَهقَـانَ مِـن دُونِ سَـاحِلِه(١)

وحينما يصف ناراً مشتعلة، فإنه يشبه ألسنة اللهب المتعالية والمرتفعة بالرايات الحمر، دلالة على القوة والظهور والوضوح، فاللون الأحمر يرى من بعيد كما ترى ألسنة النيران المتعالية من بعيد، يقول في ذلك:

وَكَأَنّمَــا فِــي الجَــوِّ مِنْهَــا رَايّــةٌ　　　حَمْــرَاءُ تَخْفِــقُ أَو فُــؤَادُ جَبَــانِ(٢)

كما يرمز إلى الفرح والسعادة والمرح حينما يتحدث عن الخمر واللهو وما تفعله بالإنسان من نشوة وسعادة غير حقيقية، فيقول:

وَأَدِر حَمْــــرَاءَ يَسْــــرِي لُطْفَــــاً　　　سُـكْرُهَا مِـنْ شَـمِّهَا فِـي كُـلِّ صَـاحْ(٣)

ويقول:

مُعَتَّقَــةٍ حَمْــرَاءَ تَنْشُــرُ فَضْــلَهَا　　　لِخُطَّابِهَـا فِـي اللّـونِ وَالطَّعـمِ وَالنَّشْـرِ(٤)

ويقصد بالحمراء الخمر، وما تثيره في النفس من نشوة ولا مبالاة بما حوله، فيشعر بالفرح والسرور، حتى لو كان وهمياً.

واللون الأسود لون التشاؤم عند العرب، فَقد تَشَاءَمَ العرب من الغراب للونه الأسود، وقد سَمُّوا الأعداء بسود الأكباد حيث "يُقَالُ للأَعداء: صُهْبُ السِّبال وَسُودُ الأَكْباد"(٥) كما يدل اللون الأسود على الحزن، فالنساء تلبس الملابس السوداء حداداً على الأموات.

ويستخدم اللون الأسود للدلالة على الحقد والكراهية، وسوء العاقبة، فيقال أسود القلب: للدلالة على الحقد والكراهية، ويقال: نهاره أسود للدلالة على سوء العاقبة(٦).

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٩٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٥.

(٥) لسان العرب: ابن منظور، ج٣، ص٢٢٧.

(٦) انظر: دلالة الألوان: أماني البيك، ص٢٠.

كما يستخدم اللون الأسود للدلالة على الكثرة، فالعدد الكبير من الناس حين يجتمعون يُرونَ من بَعيدٍ كمساحةٍ سوداء لذلك قيل عنهم السواد، فـ"السَّوادُ الأَعظمُ مِنَ النَّاسِ: هُمُ الجمهورُ الأَعْظَمُ وَالْعَدَدُ الْكَثِيرُ مِنَ الْمُسْلِمِينَ الَّذِينَ تَجمعوا عَلَى طَاعَةِ الإمام وَهُوَ السُّلْطَانُ"(١).

وحينما يميل اللون الأخضر إلى السواد فإنه ينسب إلى الأسود، فيقال عن الشجر سواد، "وَالسَّوَادُ: جماعةُ النخلِ والشجرِ لِخُضْرَته واسْوِدادِه؛ وَقِيلَ: إنما ذَلِكَ لأَنَّ الخُضْرَةَ تُقارِبُ السوادَ"(٢).

وفي شعر ابن حمديس نجد اللون الأسود يرمز إلى الحزن والموت والقوة المرعبة والشقاء، كما قال عند رثاء زوجته: **وَسُودُ لَيَالِيهَا**(٣)، واللون الأسود يحمل رمزية ذات مدلول تراثي على أنه لون الأحزان، حيث قال عند رثائه القائد أحمد بن إبراهيم:

غُمِسَـــت فِـــي السَـــوَادِ بِـــيضُ وُجُـــوهٍ   فَكَـــأَنَّ الطُّلُـــوعَ فِيـــهِ أُفُـــولُ(٤)

فالنساء قد لبسن السواد لموته، للدلالة على شدة الحزن الذي أصابهن لوفاته، فمشهد النساء اللاتي يرتدين الملابس السوداء وهن يتمتعن بالجمال يشير إلى هذا الحزن.

وهو دليل على الموت والقتل في المعارك، وذلك مثل قوله:

تَضَـــعُ البِـــيضُ مِنـــهُ سُـــودَ المَنَايَـــا   بِنِكَـــاحِ الحُـــرُوبِ وَهِـــيَ ذُكُـــورُ(٥)

ففي الحروب تكثر المنايا ويكثر الأموات والقتلى، وقد وصف المنايا بالسود لأنها ستورث أصحاب الموتى حزناً عميقاً لفقدهم لهم.

كما يمكن أن يشير اللون الأسود إلى الفتوة والشباب، الذي يكون انعكاساً للون الشيب الأبيض الذي يظهر الضعف والعجز، فاللون الأسود يستخدم" للدلالة على الشباب وبذلك يكون اللون الأسود مفضلاً بهذا الشكل لأنه يدل على الشباب، وعدم الكبر في السن"(٦) فيقول:

أَتَـــرَى بَيَـــاضَ الشَّـــيبِ مَـــاءً غَاسِـــلاً   فِـــي العَارِضَـــينِ وَلِلشَّـــبَابِ سَـــوَادَا(٧)

---

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج٣، ص٢٢٥.

(٢) السابق: ج٣، ص٢٢٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٧.

(٦) دلالة الألوان: أماني البيك، ص٢٠.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٤.

كما يشير اللون الأسود إلى الجمال حيث يعد الشعر الأسود أجمل وأبهى من الشعر الأبيض الذي يدل على الضعف، ولذلك يسعى إلى تغيير لون شعره الأبيض إلى اللون الأسود من خلال خضابه السواد حتى يبدو أكثر فتوة وأكثر جمالاً، فيقول في ذلك:

أَأَكْسُـــو المَشِـــيبَ سَـــوَادَ الخِضَـــابِ فَأَجعَـــلَ لِلصُّـــبحِ لَـــيلاً غِطَـــاءَ[١]

وهو دلالة على كرهه للمشيب ومحبته للعودة إلى سن الشباب.

واللون الأخضر لون الراحة والاطمئنان فهو لون الطبيعة ولون الأشجار المعطاءة، ترتاح النفس إليه، وتهدأ وتسكن عند رؤيته، فهو مبعث للهدوء والراحة، ويدل على الخَصْبِ والنماء والازدهار فيقال: "خَضِرَ الزرعُ خَضَراً: نَعِمَ؛ وأَخْضَرَهُ الرِّيُّ. وأَرضٌ مَخْضَرَةٌ، عَلَى مِثَالِ مَبْقَلَة: ذَاتُ خُضْرَةٍ"[٢] وكذلك يدل اللون الأخضر على الحسن والإشراق فقد: "قِيلَ لِلرَّجُلِ إذا مَاتَ شَابًّا غَضّاً: قَدِ اخْتُضِرَ، لأَنه يُؤْخَذُ فِي وَقْتِ الحُسْنِ والإِشراق"[٣]، وقد قيل ذلك لأنه يماثل النبات حينما يقتطف يقتطف قبل أن يتناهى طوله فقد قيل ذلك "فِي النَّبَاتِ الْغَضِّ يُرْعى ويُخْتَضَرُ ويُجَزُّ فَيُؤْكَلُ قَبْلَ تَنَاهِي طُولِهِ"[٤].

وهو رمز للصفاء فقد قيل: "مَاءٌ أَخْضَرُ: يَضْرِبُ إِلى الخُضْرَةِ مِنْ صَفائه، وخُضارَةُ، بِالضَّمِّ: الْبَحْرُ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِخُضْرَةِ مَائِهِ"[٥] وإذا استخدم اللون الأخضر في سياق الحرب فإنه يدل على القوة وكثرة الحديد، فـ "يُقَالُ: كَتِيبَةٌ خَضْراءٌ لِلَّتِي يَعْلُوهَا سَوَادُ الْحَدِيدِ"[٦] وهو دليل على البركة فقد جاء في "الْحَدِيثِ: مَنْ خُضِّرَ لَهُ فِي شَيْءٍ فَلْيَلْزَمْه؛ أَي بورِكَ لَهُ فِيهِ وَرُزِقَ مِنْهُ"[٧].

وتعمر بلاد الأندلس بهذا اللون، فهي ذات طبيعة خضراء خلابة، كما يصفها الشعراء في شعرهم، وقد استخدمه ابن حمديس في سياق الوصف للقصور والدور والحدائق والأنهار التي تكتنز بها بلاد الأندلس، للدلالة على الجمال والبهاء.

وفي حديثه عن مجالس اللهو بين أرجاء الطبيعة الخلابة يرمز اللون الأخضر إلى الجمال والراحة، فهؤلاء المجموعة نزلوا وجلسوا في رياضٍ مليئة بالأشجار تكتسي باللون الأخضر الذي يوحي بالارتياح، فيقول:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٣.

[٢] لسان العرب: ابن منظور، ج٤، ص٢٤٤.

[٣] السابق نفسه.

[٤] السابق نفسه.

[٥] السابق نفسه.

[٦] السابق: ج٤، ص٢٤٥.

[٧] السابق: ج٤، ص٢٤٦.

لله دَرُّ عِصَـــــــــــابَةٍ نَزَلُـــــــــــوا   بَـــينَ الرِّيَـــاضِ مَجَالِسَـــاً خُضْـــرَا[١]

ونراه في سياق الغزل والحب يدل على النماء والجمال والحسن فيقول في وصف فتاة جميلة عذبة، يكاد يخرج الورق الأخضر اليانع من الصخر لفرط نعومتها:

مَهَـــاةٌ تَكَـــادُ العَـــينُ مِـــن لِـــينِ جِسْـــمِهَا   تَرَى الوَرَقَ المُخضَرَّ فِي الحَجَرِ الصَّلْدِ[٢]

فهي تعكس جمالها على ما حولها من الطبيعة فتخضر الطبيعة ويزداد جمالها المقتبس من جمال هذه الفتاة.

و**اللون الأزرق** يشير في سياقات وصف الطبيعة إلى الجمال والصفاء، فاللون الأزرق للسماء يبعث الراحة في النفس، وهو ينعكس على الماء، فتزرق المياه لتنشر الراحة في النفوس، ووصف الماء بالأزرق دليل على الصفاء كقولنا: "ماءٌ أَزْرَقُ: صافٍ"[٣].

وهو وصف للعيون حينما لا تُعجَب بالشيء، فيقال: "زَرَقَه بِعَيْنِهِ وَبِبَصَرِهِ زَرْقاً: أَحَدَّهُ نحوَه وَرَمَاهُ بِهِ. وزَرَقَتْ عينُه نَحْوِي إذا انْقَلَبَت وظهرَ بياضُها"[٤].

يقول في وصف درع زرقاء لامعة:

تَرُوقُـــــكَ مِنهَـــــا زُرْقَــــــةٌ فَكَأَنَّهَـــــا   سَمَاءٌ بَدَتْ لِلعَينِ فِي رَونَقِ الصَّحْوِ[٥]

"وَتُسَمَّى الأَسِنَّةُ زُرْقاً لِلَوْنِهَا"[٦] وهو يصف درعاً دقيقة جميلة، لونها أزرق صافٍ، فهي تبدو تبدو كالسماء وهي صافية وجميلة.

وفي وصفه لبركة ماءٍ يشقها نهر، حيث تحركها الرياح التي تهب مع الفجر فتبدو بشكل رائع وجميل فيقول:

وَزَرقَـــاءَ فِـــي لَـــونِ السَّـــمَاءِ تَنَبَّهَـــت   لِتَحبِيكِهَـــا رِيـــحٌ تَهُـــبُّ مَـــعَ الفَجــرِ[٧]

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٠.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، ج١٠، ص١٣٩.

(٤) السابق نفسه.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢١.

(٦) لسان العرب: ابن منظور، ج١٠، ص١٣٩.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٧.

ويدل **اللون الأصفر** على الجوع والمرض فـ "الصَّفَرُ: داءٌ فِي الْبَطْنِ يصفرُّ مِنْهُ الْوَجْهُ"(١)، ويدل على خلو الشيء فيقال: " وأَصفَرَ البيتَ: أَخلاه"(٢).

كما يشير إلى الفرح والسرور والبهجة إذا اقترن مع الذهب؛ لأن النساء تبتهج بهما، وقد قيل: "وأَهْلَكَ النِّساءَ الأَصْفَران: الذَّهَبُ والزَّعْفَران"(٣)، وهو يدل على الإضاءة والإشراق والدفء، وهو يتمثل في لون الشمس التي تنشر ضوءها ودفأها على الأرض، وقد قال يصف شمعةً:

قَائِمَـــــةٌ فِـــــي مَلْـــــبَسٍ أَصـــــفَرٍ   قَـــد حَرَّكَـــت مِنـــهُ لَنَـــا فَـــرْدَ كُـــمْ(٤)

ويشير اللون الأصفر إلى القوة والانطلاق، كما يقول في وصف خيلٍ أصفر مثل لون البهار يمتاز بالسرعة والانطلاق، فيقول:

أَو أَصـــــفَرٍ مِثْـــــلَ البُهَـــــارِ مُغَيَّـــــرٍ   بِسَـــوَادِ عَـــرْفٍ عَـــن سَـــوَادِ عَسِـــيبِ(٥)

والخيل الأَصْفَر "هُوَ الَّذِي يُسَمَّى بِالْفَارِسِيَّةِ زَرْدَهْ. قَالَ الأَصمعي: لَا يسمَّى أَصفر حَتَّى يصفرَّ ذَنَبُه وعُرْفُهُ"(٦). وفي سياق الفراق والعذاب نجد اللون الأصفر يشير إلى الحزن والمرض، فيقول حينما همّ بتوديع محبوبته:

وَقَــد سَــفِرَت عَــنْ صُــفْرَةٍ عَبّــرَ الأَسَــى   لِعَينِــي بِهَــا عَــنْ وَجْــدِ قَلْــبٍ مُفْجَــعِ(٧)

كما يقول مستخدماً اللون الأصفر للدلالة على اشتداد المرض، والنحول، والعذاب في العيش وهذه الحياة:

مُصْـــــفَرَّةُ الجِســـــمِ وَهـــــي نَاحِلَـــــةٌ   تَسْـــتَعذِبُ العَـــيشَ مَـــعْ تَعَـــذُّبِها(٨)

أما الألوان الفرعية وما يتعلق بها من صفات فقد وُظفت في شعره بشكل قليل أكثرها اللون الأسمر، وقد وظفه في سياق الحرب للدلالة على القوة، والتشاؤم من نتائج الحرب مثل كثرة القتلى، والجرحى والأسرى الذين تخلفهم الحروب، فيقول في ذلك مادحاً الأمير علي بن يحيى:

مُتَنَـــــاوِلٌ قُمُـــــحَ الكُمَـــــاةِ بِأَســـــمَرٍ   لِـــدَمِ الأَسُـــودِ سِـــنَانُه سَـــفاحُ(١)

---

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج٤، ص٤٦٠.

(٢) السابق: ج٤، ص٤٦٢.

(٣) السابق: ج٤، ص٤٦٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٢.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٦١.

(٦) لسان العرب: ابن منظور، ج٤، ص٤٦٠.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٤.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٥٤١.

فللألوان رمزيتها ودلالتها الخاصة حسب المحور الذي يضعها المبدع فيه، فتشير إلى دلالات مميزة بحيث تحمل معاني أخرى غير الاستخدامات الحقيقية، حيث يكون الانزياح عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٥.

المبحث الثاني: المفردات المعجمية:

يكتنز شعر ابن حمديس بالمفردات التي تشير إلى دلالات متعددة كلٌ حسب سياقها، التي تجعل للنص سمات فنية ظاهرة بما فيها من إشارات يستطيع المتلقي أن يكشف عنها وعن رمزيتها التي تحملها ضمن السياق الذي وضعت فيه.

وتعتمد هذه المفردات على الكثير من الاتجاهات التي تشير إلى فضاءات واسعة في النص، حيث اعتمد على توظيف الكلمات المعرّبة التي جُلبت إلى اللغة العربية من الأقوام غير العرب الذين دخلوا الإسلام بعد الفتح الإسلامي وانتشار الرقعة الجغرافية للبلاد الإسلامية، فعُرِّبت هذه الألفاظ وأصبحت متداولة في اللغة العربية، بما تحمله من دلالات أعجمية ومعانٍ عربية من خلال الاستخدام.

كذلك تنتشر في ثنايا شعره الألفاظ الغريبة التي يندر تداولها في الحياة العامة، فيصعب على المتلقي تفسيرها وفهمها، وربما يرجع ذلك لتنوع ثقافته من خلال هجرته وتنقله من مكان إلى آخر، وهذه الألفاظ التي يوظفها الشاعر هي التي تساهم في أداء المعنى وهي مَهَمّة غير يسيرة بالنسبة للشاعر؛ لأن "الألفاظ التي تُستخدم في هذا الأداء يستدير حولها نطاق من الغموض والإبهام، وهي في حقيقتها ليست أكثر من رموز ناقصة تعبر عن حالات وجدانية تعبيراً عاماً"[١]، لكن هذا النقص يكتمل، وهذا الغموض يتلاشى من خلال السياق الذي يضعها الشاعر فيه، لتكون ذات دلالة واضحة بمجاورتها للألفاظ الأخرى.

كما تشكل الأسماء التراثية الدينية والعربية والأدبية سمة ظاهرة في شعره من خلال استحضارها بكل ما تحمله من رمزية ودلالة يمكن أن يستفيد منها الشاعر في الاستشهاد بها في قضاياه المختلفة التي يلقيها في شعره.

تلك هي أبرز ملامح المفردات المعجمية التي تشكل دعائم أساسية في شعر ابن حمديس، التي سيتم مناقشتها في هذا المبحث.

أولاً: أسماء الأعلام التراثية

لم تكن ثقافة الشاعر ابن حمديس ثقافة سطحية عابرة، فقد كان صاحب عقل ثريّ بمعارف واسعة، وثقافات متنوعة تنمّ عن ذكاء في الفطرة، وأصالة في الطبع، حيث أثرى شعره بكثير من المعارف التي تدل على ما عنده من علم، ومن ذلك ما أورده من أسماء الأعلام التراثية الدينية

---

[١] في النقد الأدبي: شوقي ضيف، الطبعة السادسة، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢م)، ص١١١.

والأدبية والعربية، التي يستحضرها في قصائده لتعبر بمكنوناتها ودلالاتها عن المعاني التي يريد أن يلقيها أمام المتلقي من خلال عمله الإبداعي.

وتنقسم أسماء الأعلام في شعر ابن حمديس إلى أقسام متعددة، فمنها أسماء الأعلام من التراث الديني، والأعلام من التاريخ الإسلامي والإنساني، وأعلام الأدب العربي وخاصة من أدباء المشرق الذين كان يحفل بهم ويطّلع على نتاجاتهم، وأعلام من التراث العربي.

١- الأعلام من التراث الديني

وقد استحضر ابن حمديس أسماء من أعلام التراث الديني، مثل: الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، أحمد، إبراهيم بن محمد، وموسى، وعمر بن الخطاب، وسارية، وابن عمران، وسليمان بن داوود، وهود، وقوم عاد وثمود، وهاروت وماروت.

ولم يكن استحضار ابن حمديس لهذه الأسماء لمجرد الذكر فقط، بل كان كل اسم من هذه الأسماء يضيف إلى النص ما يحويه من معانٍ ومؤثرات وتاريخ يساهم في إثراء القصيدة، وزيادة المعنى، لأن كل شخصية من هذه الشخصيات تحمل في ثناياها حياة رمزية متكاملة يختزلها الشاعر من خلال اسم العلم، فتنفجر في النص جاذبة معها كل هذه الرمزية لتتفكك بين يدي المتلقي بكل معانيها الزاخرة.

وقد أشارت كل شخصية أوردها الشاعر في قصائده إلى حادثة أو مكانة أو منزلة، ومن ذلك ذكره لحادثة موت إبراهيم ابن الرسول محمد (عليه الصلاة والسلام)، وذلك عند وفاة ابن أخته ليتأسى بها ابن عمته، زوج أخته، حيث قال:

أَوَلَـيسَ إِبْـرَاهِيمُ نَجْـلُ مُحَمَّـدٍ   بِالـدَّفْنِ صَـارَ إِلَـى بِلَـى وَنَفَـادِ

بِيَـدِ النُّبُـوَّةِ وَهِـيَ ذَاتُ أَيَـادِي[1]   رَدَّ النَّبِـيُّ عَلَيـهِ تُرْبَـةَ لَحْـدِهِ

فذكر الرسول وحادثة وفاة ابنه إبراهيم، تهب الشاعر وأخته وزوجها الصبر مقتدين بالحادثة التي صبر لها الرسول بفقد فلذة كبده.

٢- الأعلام من التاريخ الإسلامي

يزخر التاريخ الإسلامي بأحداثه الحافلة التي أدخلت الكثير من الأسماء في بوابة التاريخ، ورغم أن كثيراً من هذه الأسماء يذكر في المواقف التي يشهد لهم بها بحسن السير وفضلهم على العالمين، فإن هناك أسماءً أدخلها التاريخ الإسلامي في بوابة التاريخ بأفعالها الشنيعة والتي ظلّ

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

صداها يتردد إلى يومنا هذا، ومنها أسماء أدخلها ابن حمديس في شعره، مثل: كسرى وقيصر وشاذروان، ومسيلمة الكذاب الذي ادّعى النبوة.

وقد استحضر اسم مسيلمة الكذاب حينما ذكر حادثة تنبؤ أحد الكهنة بموعد موت علي بن يحيى، وكان هذا الخبر كاذباً، فمضى اليوم المحدد دون أن يحدث شيء، فأخذ يهنئ علي بن يحيى، ويمدحه ويذكر كذب المنجمين وضلالهم وافتراءاتهم التي تشبه افتراءات مسيلمة الكذاب، فيقول في ذلك:

إِذَا جَالَ فِي عِلْمِ الغُيُوبِ حَسِبتَهُ   مُسَيلَمَةَ الكَذّابِ قَامَ مِنَ القَبْرِ(١)

٣- أعلام الأدب العربي

وقد كان للشخصيات الأدبية نصيب في شعر ابن حمديس، حيث اهتم اهتماماً بالغاً بالشعراء المشارقة الذين ذاع صيتهم حتى وصل إلى بلاد المغرب العربي والأندلس، من أمثال: (المعري، وحبيب بن أوس "أبي تمام"، والفرزدق، وجرير، وأبي نواس) وبعض الشعراء الجاهليين مثل: امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى.

ومن ذلك ذكره لأبي تمام، حيث يعلي الشاعر من مكانة شعره على شعر أبي تمام، فيقول:

أَمَّا بَنَاتِي المُفْرَدَاتُ فَإِنَّهَا   فِي الحُسْنِ أَشْهَرُ مِنْ بَنَاتِ حَبِيبِ(٢)

حيث اعتبر أن شعره قد ذاع صيته فأصبح أشهر من شعر أبي تمام، وكيف لا يفتخر بشعره، وهو الشاعر الشاب الذي جاء مغترباً إلى بلاد الأندلس، فارتفع بين العمالقة، وظهر وذاع صيته من بين آلاف الشعراء المنافسين، وأصبح من المقربين إلى المعتمد بن عباد، رغم كثرة المقربين، فاستطاع بمهارته وقدرته أن يبذّ الشعراء بشعره، وفي هذا الحديث مبالغة يعتمدها ابن حمديس في شعره، ما جعله سمة بارزة من سمات الخطاب الشعري عنده.

وقد ذكر ابن حمديس بعضاً من الأعلام الشعراء التي يكتنز بها التاريخ العربي ويقترن ذكرهم ببعض الصفات الخاصة مثل: الكرم، فيضرب بهم المثل في الكرم، مثل: هرم بن سنان، وحاتم الطائي؛ اللذين اشتهرا بالكرم والجود والعطاء اللامحدود، وقد كان يذكرهم ليفاضل بينهم وبين من يمدحهم من الملوك والأمراء، فيفضل الممدوحين عليهم بما يكرمون به رعيتهم، فيقول في مدح يحيى بن تميم:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٦٢.

وَقَـد طَوَيـتَ مِـنَ الطَّـائِي مَـا نَشَـرتْ   مِـنَ المَفَـاخِرِ عَنْـهُ أَلْسـنُ الأمَـمِ[١]

ومنه قوله:

وَلَـو رَآكَ زُهَيـرٌ فِـي العُلـى لَثَنَـى   لِسَـانَهُ فِـي كَـرِيمِ المَـدحِ عَـن هَـرِمِ[٢]

وفي الأبيات السابقة نجد الشاعر يعلي من شأن يحيى بن تميم بمكارمه التي حازها، وكرمه وجوده الذي اشتهر به، الذي استطاع به أن يتفوق على شهرة هرم بن سنان بعطائه لزهير، وعلى المثل الذي يضرب بحاتم الطائي في الكرم، فقد استطاع أن يحطم هذه المسلمات التي نُقشت في ذهن الإنسان العربي ليحلَّ مكانها أن يحيى بن تميم قد فاق المعقول في عطائه وجوده وكرمه، وفي حديثه مبالغة في مدح ممدوحه.

ثانياً: الألفاظ المعرَّبة

مع اتّساع الرقعة الجغرافية للدولة الإسلامية دخل الكثير من غير العرب في الإسلام فاختلطت اللغات وتبادل الأقوام ثقافاتهم المتعددة، فدخل الكثير من الكلمات الأعجمية في اللغة العربية وبدأ العرب بتداولها في لغتهم، واستخدمها الشعراء في قصائدهم، وقد يرجع ذلك أيضاً إلى أن الكثير من المعاني التي يريد الشاعر أن يعبر عنها لا يجد لها ألفاظاً تؤدي المعنى بعمقه المطلوب وبالمعنى الذي تحدده الكلمة المعربة، وذلك لأن الألفاظ قد تحدد المعاني تحديداً قاصراً، فيلجأ الشعراء إلى استحداث تسميات جديدة، أو تغيير الأسماء المعهودة بما يتناسب مع مخيلتهم[٣]، لذلك نجد توظيف الكلمات المعرّبة في شعر الكثير من الشعراء.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

[٣] في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ١٣٠.

وقد كان لهذه الكلمات نصيب في شعر ابن حمديس، حيث وظّف بعض الكلمات في مواضع متفرقة في شعره، والجدول التالي يوضح هذه المفردات المعربة:

الكلمة المعرّبة	عدد مرات التكرار	الصفحة.	المعنى
مغنيطساً	١	٤١	والمَغْنِيطِسُ: حَجَرٌ يَجْذِبُ الْحَدِيدَ، وَهُوَ معرّب[١].
المهرق	٣	٦٠، ٣٣٠، ٣٢٧	المُهْرَقُ: الصَّحرَاء الملساء، وَإِنَّمَا قيل للصحراء مُهْرَقٌ تَشْبِيها بالصحيفة الملساء، والمُهْرَقُ: الصَّحِيفَة الْبَيْضَاء يكْتب فِيهَا، معرَّبٌ، والمُهْرَقُ: الصَّحِيفَةُ الْبَيْضَاءُ يُكْتَبُ فِيهَا، فَارِسِيٌّ مُعَرَّبٌ، وَالْجَمْعُ المَهارق[٢].
موازيب	١	٤٧	وزب: وَزَبَ الماءُ، يَزِبُ، وُزُوباً، إِذا سالَ، ومنهُ المِيزَابُ، وهُوَ فارِسِيّ معرَّب، وَفِي الصَّحاح: المِئزابُ: المِشْعَبُ، فارسيٌّ مُعرَّب، أَي: مُرَكَّبٌ من (ميزْ) و(آبْ)، ومَعْنَاهُ: بَلِ الماءَ، فَعرَّبُوه بالهَمْزَة، وَلِهَذَا جَمَعُوه مآزِيبَ، ورُبَّمَا لم يُهْمَزْ، فَيكون جمعُه موازِيبَ[٣].
سَنَوَّر	٢	١٩٧، ٢٣٤	والسَّنَوَّر مُعرب وَهُوَ الدروع، وَقيل كل سلَاح يتقى بِهِ فَهُوَ سنوّر[٤].
زرفن	١	٣١٧	زرفن: الزُّرْفِينُ: جَمَاعَةُ النَّاسِ، والزِّرْفين: حَلْقَةُ الْبَابِ، الْجَوْهَرِيُّ: الزُّرْفين والزِّرْفين فَارِسِيٌّ مُعَرَّبٌ. وَقَدْ زَرفَن

---

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج٦، ص١٥٥.

(٢) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج١٠، ص٣٦٨، انظر: تهذيب اللغة: الأزهري (محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور، ت: ٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م)، ج٥، ص٢٥٩.

(٣) انظر: تاج العروس: الزَّبيدي، ج٤، ص٣٤٢.

(٤) في التعريب والمعرب: ابن بَرّي (عبد الله بن بَرّي بن عبد الجبار المقدسي الأصل المصري، ت: ٥٨٢هـ)، تحقيق: إبراهيم السامرائي، د.ط، (بيروت، مؤسسة الرسالة، د.ت)، ص١١١.

			صُدْغه: كَلِمَةٌ مولَّدة[١].
الفولاذ	٥	١٦٤، ١٧١، ٣٥٨، ٤٥١، ٤٩١	الفُولاذُ من الْحَدِيد، وهُوَ مُعَرَّب وَهُوَ مُصاصُ الْحَدِيد الْمُنَقَّى خَبَثُه[٢].
البَمّ	٢	٤٠٥، ٤١٦	البَمُّ مِنَ العُود: مَعْرُوفٌ أَعجمي، والبَمُّ الوَتَر الْغَلِيظُ مِنْ أَوتار المَزاهِر، وبَمُّ العُودِ الَّذِي يُضْرَب بِهِ وهُوَ أَحدُ أَوتارِه، وَلَيْسَ بِعَرَبِيٍّ[٣].
دست	٩	٧٧، ٢٢٣، ٢٣٣، ٤٤٠، ٤٥٤، ٤٥٦، ٤٦٠، ٤٧٦، ٥٠٨	الدَّسْتُ: الدَّشْتُ، ومن الثِّيابِ والوَرَقِ وصَدْرِ البَيْتِ، مُعَرَّباتٌ. وَاسْتَعْملهُ المتأَخِّرون بِمَعْنى الدِّيوان، ومجلِس الوِزارة[٤].
الفرند	٧	٧، ١٦، ٤٢، ٧٧، ٢٤٧، ٣٨٣، ٣٨٤	فرند دخِيلٌ مُعرَّب، اسْم ثوب، وَفِرِنْدُ السَّيْف وَشْيُه، فرنْد السَّيف جَوْهَرُه وماؤُه الَّذِي يَجْرِي فِيهِ[٥].

هذه أبرز الكلمات غير العربية (المعربة) التي وردت في شعر ابن حمديس، وهي لا تعد كثيرة بالمقارنة مع العدد الضخم من كلمات ديوانه، ورغم أن بلاد الأندلس يؤمها الكثير من الناس الذين يحملون معهم العديد من الثقافات المختلفة فإنّ تأثر ابن حمديس بلغتهم المعربة لم يكن بدرجة كبيرة، حيث اعتمد على تكرار الكلمات المستخدمة في ذلك العصر بشكل واسع، ومنها كلمة (الدست) التي كانت تستخدم للتعبير عن ديوان الملك، والمقام الذي يجلس فيه مع وزرائه، وكلمة

---

[١] انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج١٣، ص١٩٧.

[٢] انظر: تهذيب اللغة: الأزهري، ج١٤، ص٣١١.

[٣] انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج١٢، ص٥٦.

[٤] انظر: القاموس المحيط: الفيروزآبادى (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى، ت: ٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م)، ج١، ص١٥١.

[٥] تهذيب اللغة: الأزهري، ج١٤، ص١٧٣.

(الفرند) التي أكثر من استخدامها في الحرب لدلالتها الحربية وتلازم ذكرها مع السيف؛ لأنها من توابعه.

ثانياً: الألفاظ الغريبة

يشعر المتلقي عند قراءته لديوان ابن حمديس بحاجته إلى تفسير بعض الكلمات الغريبة التي يصعب فهمها، فيلجأ إلى معاجم اللغة لتفسيرها وبيانها وتوضيحها، لتكون هذه المعاجم دليلاً له في فهم هذه الكلمات وبالتالي الوصول إلى المعنى المطلوب.

ويلجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ رغم غرابتها، لأن كل لفظة من لفظات اللغة العربية "مستقلة بوجودها متميزة بشخصيتها، فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في محصولها من الشعور"[١].

وترجع غرابة هذه الألفاظ إلى عنصرين رئيسيين، هما:

أحدهما: اشتمال شعر ابن حمديس اللفظ الغريب، سببه أن " اللغة في المغرب لم يسرع بها التغيير مثل ما أسرع بها في المشرق... لأن المشارقة لانت لغتهم باختلاط الأعاجم، على حين تجد شعر ابن حمديس أكثر غريباً وأغمض لفظاً"[٢].

والآخر: البيئة التي كان ينتمي إليها ابن حمديس والعصر الذي عاش فيه، جعلت بعض الألفاظ التي كان يستخدمها تصبح غريبة على المتلقي في هذا العصر، ذلك لاختلاف الثقافات وتغيرها من عصر إلى عصر، فقد تكون هذه الكلمات من الكلمات المستخدمة في عصرهم، مثل: أسماء آلات الحرب وغيرها، مثل: (مداوس- الرديني...)، ولم تعد مستخدمة في هذا العصر لتغير هذه الأدوات.

والجدول التالي يوضح هذه الكلمات ومعانيها وعدد مرات التكرار لكل كلمة ومواضعها في الديوان:

الكلمة الغريبة	عدد مرات التكرار	الصفحة	المعنى
مداوس	٤	١٢٥، ٢٧٥، ٣٧٩، ٤٢٤	المِدْوَسُ: خَشبةٌ يُشَد عَلَيْهَا مِسَنٌ يَدُوسُ بهَا الصَّيْقَلُ السيفَ حَتَّى يَجلُوَه، وجمعُه مَداوِس[١].

[١] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت)، ص٢٢٦.

[٢] الأدب الأندلسي: خفاجي، ص ٧٨٨.

أُجُد	١	١٦٠	الأُجُدُ: بِضَمِّ الْهَمْزَةِ وَالْجِيمِ: النَّاقَةُ الْقَوِيَّةُ الْمُوثَقَةُ الْخَلْقِ، وَلَا يُقَالُ لِلْجَمَلِ أُجُدٌ، وَيُقَالُ: الْحَمْدُ لله الَّذِي آجَدَنِي بَعْدَ ضَعْفٍ أَي قَوَّانِي(٢).
الرديني	٢	١٧٠، ٥٢٧	رُدَيْنَة: اسْمُ امرأَة، والرِّماحُ الرُّدَيْنِيَّةُ مَنْسُوبَةٌ إِلَيْهَا. والقناةُ الرُّدَيْنيَّة وَالرُّمْحُ الرُّدَيْنيُّ، مَنْسُوبٌ إِلَى امرأَة السَّمْهَرِيّ، تُسَمَّى رُدَيْنة، وَكَانَا يُقَوِّمانِ القَنا(٣).
العرمض	٢	٢٠٦، ٤٣١	عرمض: العَرْمَضُ والعِرْماضُ: الطُّحْلُب، وَقِيلَ العَرْمَضُ الخُضْرَةُ عَلَى الْمَاءِ، والطُّحْلُبُ الَّذِي يَكُونُ كأَنه نَسْجُ الْعَنْكَبُوتِ(٤).
الإلال	٢	٩١، ٢٣٠، ٥٣٢	والأَلَّة: السِّلاح وَجَمِيعُ أَداة الْحَرْبِ. وَيُقَالُ: مَا لَه أُلٌّ وغُلّ(٥).
صلادم	٢	٢٣٤، ٤٤٧	صلدم: الصِّلْدِمُ والصُّلادِمُ: الشَّدِيدُ الحافِرِ، وَقِيلَ الصِّلْدِم الْقَوِيُّ الشَّدِيدُ مِنَ الْحَافِرِ، والأُنثى صِلْدِمَة وصُلادِمَةٌ(٦).
شلو	٤	١٧٧، ٢٥٣، ٢٥٥، ٥٠٨	الشِّلْو: الْجَسَد والجِلْد من كلّ شَيْء(٧).
الديماس	١	٢٥٤	الدِّيماسُ: الكِنُّ، أَراد أَنه كَانَ مُخَدَّراً لَمْ يَرَ شَمْسًا وَلَا رِيحًا، وَقِيلَ: هُوَ السَّرَبُ الْمُظْلِمُ، وَقَدْ جاءَ فِي الْحَدِيثِ

(١) تهذيب اللغة: الأزهري، ج١٣، ص٣١.

(٢) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٣، ص٧٠.

(٣) انظر: السابق: ج١٣، ص١٧٨.

(٤) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٧، ص١٨٧.

(٥) انظر: السابق: ج١١، ص٢٤.

(٦) انظر: السابق: ج١٢، ص ٣٤٢.

(٧) السابق: ج١١، ص٢٣٨.

			مُفَسَّرًا أَنه الحَمَّام، وَمِنْهُ يُقَالُ دَمَسْتُه أَي قَبَرْتُه، دَمَسْته فِي الأَرض دَمْساً إِذا دَفَنْتَهُ(١).
قوصرة	١	٢٥٥	القَوْصَرَة والقَوْصَرَّةُ، مُخَفَّفٌ وَمُثَقَّلٌ: وِعَاءٌ مِنْ قَصَبٍ يُرْفَعُ فِيهِ التَّمْرُ مِنَ البواري(٢).
الخِشف	١	٢٥٩	الخِشف: أول مَا يُولد الظبي فَهُوَ طَلاً، وَقَالَ غير وَاحِد من الْأَعْرَاب: هُوَ طَلاً، ثُمَّ خِشْفٌ (٣).
القوانس	٢	٢١٠، ٢٧٥	القَوْنَسُ: مُقَدَّمُ البَيْضَةِ، قَالَ: وإِنما قَالُوا: قَوْنَسُ الفَرَسِ، لِمُقَدَّمِ رَأْسِه، وَهِي الحَدِيدةُ الطَّوِيلَةُ فِي أَعْلاَهَا، والجَمْع: القَوَانِس(٤).
البسبس	١	٢٧٨	البَسْبَسُ: البَرُّ المُقْفِرُ الْوَاسِعُ، وَيُرْوَى سَبْسَبَها، وَهُوَ بِمَعْنَاهُ، والبَسْباسُ: بَقْلَة، والبَسْباس مِنَ النَّبَاتِ الطَّيِّبِ الرِّيحِ، وَزَعَمَ بَعْضُ الرُّوَاةِ أَنه النَّانْخَاهُ، وقيل البَسْباسُ طَيِّبُ الرِّيحِ يُشْبِه طَعْمُه طَعْمَ الْجَزَر (٥).
النقس	٣	٦٤، ٢٨٢، ٣٣٠	النِّقْسُ: الَّذِي يُكْتَبُ بِهِ، بِالْكَسْرِ، والنِّقْسُ المِداد، وَالْجَمْعُ أَنْقاسٌ وأَنْقُس(٦).
سبسب	٣	٢٨٥، ٢٩٢، ٣٤١	السَّبْسَبُ: القَفْرُ والمَفازة، ويُرْوَى بَسْبَسَها، قَالَ: وهُما بِمَعْنًى. والسَّبْسَبُ: الأَرضُ المُسْتَوِية الْبَعِيدَةُ، السَّبْسَب الأَرض القَفْرُ الْبَعِيدَةُ، مُسْتَوِيَةً وغيرَ مستويةٍ، وغَليظة وغيرَ غليظةٍ، لَا ماءَ بِهَا وَلَا أَنِيسَ(٧).

(١) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٦، ص٨٨.

(٢) انظر: السابق: ج٥، ص١٠٤.

(٣) انظر: تهذيب اللغة: الأزهري، ج٧، ص٤٢.

(٤) انظر: تاج العروس: الزَّبيدي، ج١٦، ص٤٠٥.

(٥) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٦، ص٢٩.

(٦) انظر: السابق: ج٦، ص٢٤٠.

(٧) انظر: السابق: ج١، ص٤٦٠.

مهمه	٥	٢٨٥، ٣٠١، ٣٠١، ٣٠٩، ٣٥٨	المَهْمَهُ: البَلْدةُ المُقْفِرَةُ، وَيُقَالُ مَهْمَهَة، والمَهْمَهُ: المفازةُ والبَرِّيَّة القَفْر، وَجَمْعُهَا مَهامِه(١).
الطلس	١	٢٨٥	الطَّلْسُ: لُغَةٌ فِي الطِّرْس. والطَّلْسُ: المَحْوُ، وطَلَسَ الْكِتَاب طَلْساً وطَلَّسه فتَطَلَّسَ: كطَرَّسه، وَيُقَالُ لِلصَّحِيفَةِ إِذا مُحِيَتْ: طِلْس وطِرْسٌ(٢).
الجريض	٢	٢٩٤، ٢٩٥	الجَرَضُ، مُحَرَّكَةً: الغَصَصُ بالرِّيقِ. يُقَال، جَرِض يَجْرَض، مِثَال سَمع يَسْمَع: إِذا اغْتصَّ، وخَصَّه غَيْرُه بغَصَص المَوْتِ وأَجْرَضَه بريقِه: أَغَصَّه، فِي المَثَل: حَالَ الجَرِيضُ دُونَ القَرِيضِ، وقِيلَ: الجَرِيضُ: الغُصَّةُ، والقَرِيضُ: الجِرَّةُ. وَقيل الجَرِيضُ: الغَصَصُ(٣).
نهس	١	٢٩٥	نهس: النَّهْسُ: الْقَبْضُ عَلَى اللَّحْمِ ونَتْره، ونَهَسَ الطعامَ: تَنَاوَلَ مِنْهُ، ونَهَسَتْه الحيةُ: عضتْه، وَالشِّينُ لُغَةٌ، وَنَاقَةٌ نَهُوسٌ: عَضُوض؛ وَمِنْهُ قَوْلُ الأَعرابي فِي وَصْفِ النَّاقَةِ: إِنها لَعَسُوسٌ ضَروسٌ شَمُوسٌ نَهُوسٌ. ونَهَسَ اللَّحْمَ يَنْهَسُه نَهْساً ونَهَسا: انْتَزَعَهُ بِالثَّنَايَا للأَكل(٤).
منسر	٢	٢٩٥، ٤٢٣	المنْسر من الخَيلِ: مَا بينَ الثَّلَاثَة إِلَى الْعشْرَة، وَقيل مَا بَين الثَّلَاثِينَ إِلَى الأَربعينَ، أَو من الأَربعين إِلَى الْخمسين(٥).
الربيض	١	٢٩٥	ربض: رَبَضَتِ الدابَّةُ وَالشَّاةُ والخَرُوفُ تَرْبِضُ رَبْضاً،

(١) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج١٣، ص٥٤٢.

(٢) انظر: السابق: ج٦، ص١٢٤.

(٣) انظر: تاج العروس: الزَّبيدي، ج١٨، ص٢٧٢.

(٤) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٦، ص٢٤٤.

(٥) انظر: تاج العروس: الزَّبيدي، ج١٤، ص٢٠٩.

			والرَّبِيضُ: الْغَنَمُ برُعاتها الْمُجْتَمِعَةِ فِي مَرْبِضها. يُقَالُ: هَذَا رَبِيضُ بَنِي فُلَانٍ[1].
سمعمع	١	٣٠١	والسَّمَعْمَعُ: الصَّغِيرُ الرأْس والجُثَّةِ الداهيةُ، وهُوَ الخفيفُ اللحمِ السريعُ العملِ الخبيثُ اللَّبِق[2].
خيدع	١	٣٠٦	الخَيْدع: الَّذِي لَا يوثَق بمودَّته[3].
نينان	١	٣٣٠	النُّونُ: من حُرُوفِ الزِّيادَةِ، ولو قيلَ: نُنْ في الشِّعْرِ، جازَ، زهي والدَّواةُ، والحُوتُ، جمعها: نِينانٌ وأَنْوانٌ، وقيل هي شَفْرَةُ السَّيْفِ[4].
درانكه	١	٣٤١	درنك: الدُّرْنُوك والدِّرْنيك: ضَرْبٌ مِنَ الثِّيَابِ أَو البُسْط، له خَمَل قصير كخَمَل الْمَنَادِيلِ وَبِهِ يُشَبَّهُ فَرْوَةُ الْبَعِيرِ والأَسد[5].
غرثانان	١	٣٥٥	الغرَث: الْجُوع، والنّعت غَرْثان وغرْثى، وجاريةٌ غَرْثى الوِشاح ووِشاحها غرْثان، وَقد غرِثَ يغْرَث غَرَثاً فَهُوَ غرثان، وغرَّثه إِذا جَوّعه[6].
شملال	١	٣٥٥	الشَّماليل: شيءٌ خَفِيف من حَمْل النَّخْلة، وناقة شِمْلال: خَفِيفَةٌ[7].
غلس	١	٣٧٣	الغَلَسُ الظلامُ من آخر اللَّيْل. يُقَال: غَلَّسْنا أَي سرنا بِغَلَسٍ، والغَلَسُ: أَوَّلُ الصُّبْح الصادقِ الْمُنْتَشِر فِي الْآفَاق[1].

---

[1] انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٧، ص١٤٩.

[2] انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٨، ص١٦٧.

[3] السابق: ج٨، ص٦٤.

[4] انظر: القاموس المحيط: الفيروزآبادى، ج١، ص١٢٣٧.

[5] انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج١٠، ص٤٢٣.

[6] انظر: تهذيب اللغة: الأزهري، ج٨، ص١٠١.

[7] السابق: ج١١، ص٢٥٥.

صيلم	١	٤١٤	الصيْلم: الأكلةُ الْوَاحِدَة كلَّ يَوْم، والصيْلَم: الأمرُ المفني المستأصِل، ووقْعةٌ صَيْلَمةٌ من ذَلِك. الصَّيْلَم: الدّاهية[٢].
معق	١	٤٤٥	معق: المَعْق والمُعْق: كالعُمْق، بِئْرٌ مَعِيقة كَعَمِيقَةٍ وَقَدْ مَعُقَتْ مَعاقة وأَمْعَقْتها وأَعْمَقتها وَإِنَّهَا لَبَعِيدَةُ العُمْق والمُعق وفَجّ مَعِيق، وَقَلَّمَا يَقُولُونَهُ إِنَّمَا الْمَعْرُوفُ عَمِيق[٣].
القمحان	١	٥٠٣	القُمَّحَانُ: زَبَدُ الخَمْرِ[٤].
أضاة	٢	٤٤٥، ٥٠٤	الأَضاةُ: الماءُ المستنقعُ من سَيْلٍ أَو غيرِه، وجمعُها أضاً مَقْصُور مِثْلُ قَناةٍ وقَناً[٥].
هدان	١	٥٠٨	الهِدانُ: الأَحمقُ الثَّقِيلُ[٦].

من خلال ملاحظة هذه الكلمات الغريبة يمكن أن نلاحظ سبب غرابتها أنّ كثيراً منها أسماء لأدوات الحرب التي لم تعد مستخدمة في عصرنا الحالي، وبذلك أصبحت غريبة على المتلقي المعاصر، وبعض هذه الألفاظ يختص بأوصاف بعض الحيوانات التي كانت تعمّر الصحراء، مثل: الناقة السريعة التي أطلق عليها الأُجد، والظبي الصغير الذي يسمى بالخشف، كما تتواجد الكلمات التي تدل على الصحراء وأوصافها، مثل: المهمهة والسبسب والبسبس، وغيرها من الكلمات.

ورغم غرابة هذه الألفاظ فإنها تظهر مقدرة الشاعر على توظيفها والإيحاء بها وبمدلولها، بحيث لو نزعت من مكانها وتم استبدال كلمة أخرى بها، فإنها لا تؤدي المعنى ذاته الذي تحققه

---

[١] انظر: السابق: ج٨، ص٦٩.

[٢] انظر: السابق: ج١٢، ص١٣٩.

[٣] انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج١٠، ص٣٤٦.

[٤] تهذيب اللغة: الأزهري، ج٤، ص٥٠.

[٥] انظر: السابق: ج١٢، ص٦٩.

[٦] لسان العرب: ابن منظور، ج١٣، ص٤٣٥.

اللفظة الأصلية التي وضعها الشاعر؛ لأنه لا يوجد في اللغة العربية مترادفات تؤدي المعنى الحقيقي[١].

يعدُّ ما سبق ذكره من أسماء الأعلام التراثية والألفاظ الغريبة والمعرّبة من أهم الظواهر التي تشكل البنية الإفرادية في شعر ابن حمديس، وتظهر بشكل واضح للمتلقي عند مطالعة الديوان أو دراسته، وهي تعبر عن أسلوب الشاعر وطريقته في التعبير عن المعاني بالألفاظ المختلفة سواء كانت معرّبة أم غريبة أم باستحضار لأسماء الأعلام التي تحمل في ثناياها كنزاً من المعاني التي يُستفاد منها في سياقها.

---

[١] انظر: قضايا النقد الأدبي: محمد العشماوي، ص ٢٧٦.

الفصل الثالث

"البنية التركيبية"

الفصل الثالث

البنية التركيبية

تعتبر دراسة البنية التركيبية في الشعر من القضايا المهمة التي تبرز جماليات التركيب الخاصة بكل أديب من الأدباء، حيث تشمل البنية التركيبية العديد من المكونات الأساسية التي يرتكز عليها الشاعر في إبداع الجملة الشعرية التي تعبر عن فكرته.

وسيتم دراسة البنية التركيبية في هذا الفصل بتفرعاتها المتعددة التي تتمثل في الجملة الشعرية وما فيها من حذف وتقديم وتأخير واعتراض والتفات، والأساليب الإنشائية والخبرية، والتناص بأنواعه المتعددة، وينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الجملة الشعرية:

وفيه يتم دراسة الحركات الداخلية في الجملة الشعرية، من خلال دراسة الحركة الأفقية وما فيها من اعتراض وتقديم وتأخير ودلالاتها، ودراسة الحركة الموضعية من حذف والتفات، والدلالات الناتجة من توظيف هذه الأدوات في الجملة الشعرية.

المبحث الثاني: الأساليب البلاغية:

وفيه يتم دراسة الأساليب البلاغية بنوعيها الإنشائية والخبرية وتفصيلات كل منهما وأثر كل نوع في شعره ومدى انتشاره في شعره والدلالات التي يشير إليها توزع هذه الأساليب عنده.

المبحث الثالث: التناص:

وفيه يتم إلقاء نظرة سريعة في تاريخ التناص ونشأة مفهومه، ثم البحث عن قضية التناص في شعر ابن حمديس بأنواعه المتعددة من تناص ديني وأدبي وتاريخي.

المبحث الأول: الجملة الشعرية:

لقد اهتم العلماء العرب بنظام الجملة في اللغة العربية وعناصرها الأساسية والمتممات التي تشكل دعامة مهمة في بناء المعنى الجديد فيها، وقد اهتم العلماء كذلك بالنظام الداخلي للجملة الذي يساهم في ترتيب هذه العناصر سواء كانت عناصر أساسية أم عناصر ثانوية، بحيث يكون لكل عنصر موقعه ومكانه فيها وذلك طبقاً لأساس الأهمية والأولوية، وهذه الجمل التي تَنتَظِم جنباً إلى جنب هي التي تشكل الإطار العام للنص الأدبي شعراً كان أم نثراً، وعند ترابط هذه الجمل "بعضها ببعض وتجاورها في بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين سياق نصي معيّن يساعد على تفسير التراكيب داخل النصوص، وكل جملة في النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها في النص"[١].

فالتجاور والترابط بين أجزاء الجملة الواحدة يشكل المعنى العام لهذه الجملة، والترابط بين الجمل المتجاورة يشكل سياق النص الذي يعطي المعنى الناتج عن عملية الترابط والتجاور.

وعند دراسة التراكيب الخاصة بكل جملة من الجمل في سياق النص الأدبي نجد أن لكل تركيب منها سماته الخاصة التي يتعين على الدارس أن يقف عندها متفحصاً لها؛ لأن هذه التراكيب تعطي الدلالات الخاصة حسب السياق الذي وضعت فيه، وتعتمد هذه التراكيب على المعايير التي وضعها النحاة في تعيين مواضع كل عنصر من عناصر الجملة، فـ"طبيعة التركيب تقتضي وضع الكلام على النحو الذي تتعلق فيه اللفظة بغيرها تعلُّقاً نحْوياً، فالمقدرة الفنية للمبدع تتمثل في النظر إلى الوجوه التي تتصل بما يطرأ على الجملة من تغيُّر؛ لأن هذا التغيُّر يتبعه بالضرورة تغيُّر في الدلالة"[٢].

فالتغير بين عناصر الجملة نفسها ومواضعها وحركاتها الداخلية يعطي دلالات جديدة، وكل حركة موضعية أو أفقية لها دلالة خاصة يمكن أن يستنتجها الدارس من خلال دراسته للتراكيب داخل النص الشعري، هذه الدلالة هي التي نأت بالتراكيب عن اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، فـ"لو كنا نعني باللغة مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أمّا لو كنا نعني

---

[١] الجملة في الشعر العربي: محمد عبد اللطيف، الطبعة الأولى، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٠م)، ص ٧٢.

[٢] جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: د. محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى (مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٥م)، ص١٥٧.

باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها"(١).

ولأن كل نص شعري نموذج فني قام المبدع بإنتاجه، فإن هذا النص يتشكل من مستويات تركيبية خاصة، تجعل تراكيبه تخرج عن مستوى طبيعة التراكيب المستخدمة في الكلام العادي إلى مستوى لغة أدبية فنية ذات قيمة دلالية تستثير ذهن المتلقي وتشبع ذائقته الفنية لهذا الأدب.

ولذلك يجب الاهتمام بدراسة هذه التراكيب داخل النصوص الأدبية لاستنباط الخصائص العامة لكل عمل أدبي، فـ "كل قصيدة لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التي تتفاعل داخلها، وعلينا أن نتتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلا وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي"(٢) والفهم لهذه القصيدة يكون بالكشف عن الملامح الفنية والخصائص الأدبية والدلالة البلاغية للتراكيب المتعددة في النص الأدبي.

وعند دراسة المستوى التركيبي في النص الأدبي يُعنَى الدارس بالاهتمام بدراسة عناصر التراكيب التي تشكل الجملة الشعرية، بحيث يدرس مواقع هذه العناصر وما حدث لها من تغير في حركاتها الداخلية في الجملة فـ "طبيعة المستوى التركيبي تتصل باللغة والنظام الذي يحكمها، ونظام مفرداتها الذي له أصول في تجاور بعض المفردات، وارتباطها بموضعٍ معين في الصياغة، ثم ارتباطها بسياقٍ محدَّد ترد فيه، ولكن عندما يقدِّم المبدع عملاً فنياً فإنه لا يُحافِظُ على كلِّ ذلك، وإنما يحاول تجاوزه لخلق مستويات في الأداء ترتبط به وتتمُّ عليه"(٣).

وفي هذه الدراسة لشعر ابن حمديس الصقلي سيتم تناول الجملة الشعرية من خلال دراسة الحركة الأفقية لنظام العناصر والمفردات في الجملة من تقديم وتأخير أو اعتراض، ودراسة الحركة الموضعية من حذفٍ والتفات.

أولاً: الحركة الأفقية:

وهي تعتمد على التبادل المكاني لعناصر الجملة، حيث يخالف المبدع القاعدة النحوية التي وضعها النحاة في ترتيب عناصر الجملة، فيقدم الخبر على المبتدأ، ويؤخر الفاعل، أو يقدم المفعول، وغيرها من الحركات التي لا يضعها المبدع بلا فائدة، إنما هي تعطي دلالات بلاغية خاصة، وتكمن أهمية المعنى في النص الأدبي في" أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقياً إلى

---

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م)، ص٣٤٩.

(٢) الجملة في الشعر العربي: محمد عبد اللطيف، ص٦١

(٣) جدلية الإفراد والتركيب: محمد عبد المطلب، ص ١٥٩.

الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[١].

كما وتعتبر "تراكيب الشعر أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير؛ وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي"[٢] لكنها تؤدي معاني رائعة من خلال إبراز العناية بالشيء والاهتمام به من خلال تقديمه، وذلك في إطار موسيقي جميل، ومن أبرز مظاهر الحركة الأفقية التقديم والتأخير والاعتراض:

المظهر الأول: التقديم والتأخير:

يُعدُّ التقديم والتأخير من أهم الملامح الفنية التي يهتم بها الأدباء، حيث يلجأ الشاعر إلى تقديم ما هو أولى بالعناية والاهتمام، وبذلك يشير إلى تخصيص المقدم باهتمامه وتأكيده ، وذلك لأنك عندما تخبر عن شيء بالترتيب الطبيعي لا يشعر المستمع بأهمية بالغة لما استمع إليه، ولكن عند تقديم عنصر من العناصر يشعر بأن هناك أهمية خاصة لهذا الحديث، ويؤكد ذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز في قوله: ."ليس إعلامُك الشيءَ بغتةً غفلًا، مثْلَ إعلامِك له بعْدَ التنبيهِ عليه والتقدمةِ له؛ لأنَّ ذلك يَجْري مَجْرى تكريرِ الإعلام في التأكيد والإحكام. ومن ههنا قالوا: إنَّ الشيءَ إذا أُضْمِر ثمَّ فُسِّر، كان ذلك أفخمَ له مِنْ أن يُذكَر من غير تقدمة إضمار"[٣] فالفائدة المرجوة من التقديم كما يقول هي التنبيه على المقدم والتأكيد عليه.

كما أكّد الجرجاني أيضاً أنه يجب تقديم ما يُعطي فائدة من تقديمه، فمتى ثبت أن التقديم في موضعٍ من المواضع: "قد اخْتُصَّ بفائدةٍ لا تكونُ تلك الفائدةُ معَ التأخيرِ، فقد وَجَب أن تكونَ تلك قضيةً في كلِّ شيءٍ وكلِّ حال"[٤].

إن أهم ما تتميز به اللغة العربية قدرتها على التحول المكاني في عناصر الجملة مع الاحتفاظ لكل عنصر بمكانته الحقيقية في الجملة ومع زيادة في المعنى من خلال هذا التقديم والتأخير، وذلك بسبب وجود الحركات الإعرابية التي ساهمت في الاحتفاظ بهذه الخصوصية، حيث جعلت لهذه العناصر "مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور، لأن

---

[١] السابق: ص ١٦٢.

[٢] الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٩.

[٣] دلائل الإعجاز: الجرجاني، ج١، ص١٣٢.

[٤] السابق: ج١، ص١١٠.

علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها في الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها"(١).

ومن أشكال التقديم والتأخير التي تشكل ظاهرة أسلوبية في شعر ابن حمديس وتُعد من خصائصه الفنية:

١- التقديم والتأخير في جملة الشرط:

للجملة الشرطية في اللغة العربية مكوناتٌ أساسية ترتب طبقاً لنمط معين، وهي: أداة الشرط+ فعل الشرط+ جواب الشرط، وقد يخرج الشعراء في قصائدهم عن هذا النمط السائد، فيقدمون ويؤخرون حسب ما يقتضيه السياق، ليعطوا الأهمية والأولوية لما هو مقدَّم.

ويُشكل التقديم والتأخير في أسلوب الشرط ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر ابن حمديس حيث يُوظف التقديم والتأخير ويخرج عن المألوف في القاعدة العامة في الجملة الشرطية في كثير من جمله، حتى أصبح هذا النمط سمةً ظاهرة وواضحة في شعره، فقد قال يخاطب محبوبته التي تلومه على كبره، وملامح هذا الكبر التي تظهر عليه، فيقول:

يَـــا هَـــذِهِ، إنْ أَرَاكِ الـــدَّهرُ فِـــيّ بِلَـــى فَجِـــدَّةُ الثَّـــوبِ تَبْلَـــى كُلَّمَـــا قَـــدُمَا(٢)

وهو يضرب لها مثلاً يطابق واقع هذه الحياة الأليم التي لا ثبات فيها على حال، بالثوب الذي يصبح بالياً بعد فترة من الزمن، قد استخدم التقديم في جملة الشرط في الشطر الثاني، حيث قدّم جواب الشرط: **فَجِدَّةُ الثَّوبِ تَبْلَى**، على أداة الشرط: **كُلَّمَا** وفعله: **قَدُمَا**، والترتيب المألوف أن يقول: كلما قدم الثوب تبلى جدته، وقد قدم الجواب ليؤكد لها على سنة هذه الحياة التي يستحيل فيها الثبات على حالٍ واحدة، وليعقد المقارنة التي تبرر ما تغير عنده، فينبه المخاطب على أنه لا بد وأن يصل إلى هذه المرحلة فلا يلم أحدٌ أحداً.

وقوله في الأمير يحيى بن تميم بن المعز، يمدح جوده وكرمه وكثرة عطائه لرعيته، حيث يهب لهم ما يحتاجون من أموال دون حساب لهم، فيقول:

وَيَجـرِي لَـكَ المَعْـرُوفَ مِـنْ كَـفٍّ وَاهِـبٍ إِذَا جَمَـدَ المَعْـرُوفُ مِـنْ كَـفٍّ حَـارِمِ(٣)

فقدّم جواب الشرط الذي يشير إلى عطاء يحيى، الذي هو نتيجة واضحة لما يقوم به من يحرمون الناس من حقوقهم في العطايا، فيصبح ملجأ لهم لنيل واستحقاق حقوقهم التي يهبها لهم

---

(١) اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، د.ط، (بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، د.ت)، ص ١٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٦.

ويجريها لهم دون أي مساءلة، وتقديم جواب الشرط يفيد سرعة ردة الفعل التي يقوم بها حينما يُحرم الناس من المعروف فهو يأمر بإغداق العطاء لهم، وبذلك يؤكد للمتلقي بأن هذه الصفة هي دأب وعادة اعتاد عليها يحيى في كرمه وجوده.

وفي وصفه للخمر المعتقة التي تعتبر أقوى تأثيراً من الخمر التي صنعت في وقت قريب، يقول:

تَــزْدَادُ ضِــعْفاً قِوَاهَــا كُلَّمَــا بَلَغَــت بِهَــا الليَــالي حُـدُودَ الضَّـعفِ وَالكِبَـرِ[1]

والتركيب في سياقه الطبيعي يكون: (كلما بلغت بها الليالي حدود الضعف والكبر تزداد قواها ضعفاً) فقد قدّم جواب الشرط الذي يصف حال الخمر التي تختلف عن حال البشر، فكلما تقدم العمر بالخمر دون أن يستخدمها أحد، ومضى بها العمر نحو الضعف والكبر الذي يصيب الإنسان، ويصيب عناصرها الأصلية فتتغير من حال إلى حال، لكن الحال الذي تصير إليه تكون أفضل مما كانت عليه؛ لأنها تصبح معتقةً يزداد أثرها على شاربها.

ومنه قوله يمدح أبا الحسن علي بن يحيى:

عَلَــى أَنَّــه رَاسِــي الأَنَــاةِ مُخَــدَّعٌ إِذَا زَاغَ حلْـمٌ عَـن ذَوي الحَـزْمِ أَو هَفَـا[2]

فهو متصف بالتروي والأناة، حليم على الآخرين، وقد قدّم جملة جواب الشرط: (راسي الأناة) على الأداة والفعل ليبعد الشك الذي قد يفكر به الآخرون بأنه جبّار وعنيف وسرع الغضب، ويثبت له صفة التروي والأناة باليقين.

٢-تقديم المفعول به وتأخير الفاعل:

تُرتّب الجملة الفعلية في اللغة العربية في العادة بابتدائها بالفعل، ثم الفاعل، ثم المفعول إن وُجد، ويخرج الشعراء كثيراً عن هذا الشكل المعتاد، وذلك لأن "تقديم المفعول ربما كان من أجل الاهتمام به، والعناية بذكره"[3] وقد كثر التقديم والتأخير في مكونات الجملة الفعلية في شعر ابن حمديس، ولا يكون التقديم والتأخير إلا لفائدة، كتخصيص المفعول به، أو التأكيد عليه، أو إظهار العناية والاهتمام به، ومنه قوله:

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٥.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٣١٩.

[3] الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: العلويّ (يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ، ت: ٧٤٥هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ)، ج٣، ص١٦٣.

حَتَّــى إِذَا قِيــلَ قَــد حَــازَ العُلَــى حَسَــنٌ مَــدُّوا إِلَــى أَحمَـدَ الأَلحَــاظ وانتَظَـرُوا(١)

وفي الجملة الفعلية: **حَازَ العُلَى حَسَنٌ** قدّم المفعول به (العلى(على الفاعل (حسن)، ليفيد تخصيص ما قد حازه ويؤكده ويثبت هذه الصفة له لا غيرها، فهو لم يحز على شيء مذموم أو شيء عادي، إنما قد حاز على شيء يُفتخر به وهو العلى والسمو والرفعة، وأخر الفاعل ليشير على أنه معلوم وبديهي عند الناس حينما يسمعون أنّ أحداً قد حاز العلى، فلا بدّ أن يتبادر إلى ذهنهم وبسرعة أنه حسن.

فتقديم المفعول به في الجملة الفعلية السابقة أثبت للأمير حسن علوَ القيمة والمنزلة التي قد حازها وحصل عليها.

وقوله في وصف المجانيق التي تنشر الرعب في صفوف الأعداء:

تَرمِـــــي قُلُـــــوبَهُمُ بِالرُّعـــــبِ رُؤيَتُهَـــــا كَمَـــا يَـــرُوعُ نِيَامَـــاً بِـــالرَّدَى الحُلُـــمُ(٢)

وقد قدّم المفعول به: **(قُلُوبَهُمُ)** على الفاعل: **(رُؤيَتُهَا)**، ليدلل على شدة خوفهم وسرعة تسرّب الخوف إلى قلوبهم، وكأنهم أصيبوا بالخوف من قبل أن يروها، وذلك حينما شعروا بأثرها.

كما قدم المفعول به في الشطر الثاني: **(نِيَامَاً)** على الفاعل: **(الحُلُمُ)**، ليثبت أن حالة هؤلاء الأعداء الذين أرعبتهم رؤية المجانيق، كحالة هؤلاء النيام الذين فَزعوا عندما رأوا الموت في أحلامهم، ولكن الفرق أن الأعداء الذين رعبوا برؤية المجانيق يرون الموت والردى واقعاً أمام أعينهم بعيداً عن عالم الأحلام.

وفي وصف القيان التي تعزف الموسيقى فيذهب الحزن والأسى مع أصواتها، يقول واصفاً المشهد:

وَقَـــــد سَـــــكَّنَت حَرَكَـــــاتِ الأَسَـــــى قِيَـــــانٌ تُحَـــــرِّكُ أَوتَارَهَـــــا(٣)

والقيان الغانيات هي التي تُسَكِّن الأسى في النفوس بغنائها وعزفها على الأوتار، فهي صانعة السبب الذي تذهب به الأحزان، لكن الأهم من هذا الصانع والأهم من هذا السبب هو المفعول به: **(حَرَكَاتِ الأَسَى)**، والتي يشعر بها الشاعر وتؤذيه، وتؤذي قلبه، فهو مهمومٌ محزون، ويبحث عن سبيل لإزالة هذه الهموم، وبتقديمه للمفعول به الذي ذهب مع هذا العزف على الأوتار،

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٢.

والذي تقوم به القيان وكأنه يدعو من يشعرون بالحزن مثله بأن يجربوا ما أذهب عنه الحزن والأسى، لأنه يؤكد على الشعور النفسي المتغير من حال الحزن والأسى إلى حال الهدوء والسكون والراحة والاطمئنان الذي كان سبباً فيه عزف القيان.

وفي رثاء الشريف الفهري علي بن أحمد الصقلي يقول:

لِتَبـــــكِ عَلِيـــــاً هِمَّـــــــةٌ كَرْمِيَّـــــــةٌ   ثَنَى قَاصِدُو الرُّكبَانِ عَن رَبعِهَا القَصدَا[(١)]

وهو يعبر عن معالم الحزن النفسي التي يشعر بها لموت الشريف الفهري، لذلك يقدم المفعول به علياً ليخصه بالبكاء والحزن، والتنبيه على شدة حزنه وأساه على فقده، وهوقد قدّم ذكر (علي) لأن "تقديمَ المحدَّثِ عنه يَقْتضي تأكيدَ الخبرِ وتحقيقَه له"[(٢)].

ويقول مادحاً الأمير علي بن يحيى:

وَتَقـــــبِضُ الحِرمَـــــانَ مِنـــــهُ يَـــــدٌ   تَبسُـــطُ لِلوَفــدِ العَطَايَـــا الجِسَـــامِ[(٣)]

وقد أخّر الفاعل: **(يَدٌ)** لأن اليد مختصة بالفعل تقبض والقبض من خصائص اليد، فمعلوم أنه يقبض بيده، فلا داعي لتقديم الفاعل، لكن الأولى بالعناية والاهتمام هو ما تقبضه هذه اليد وهو المفعول به: **(الحِرمَانَ)** وهو الشيء الذي يريد الشاعر إبرازه وإثباته للسامع، فالأمير علي يتصف بأنه يدفع الحرمان ويقبضه عن الآخرين ويزيله عنهم، وذلك بكثرة عطاياه التي يبسط بها يده للوفود الكثيرة التي تأتي إليه طالبةً لهذه العطايا.

٣- تقديم الجار والمجرور:

ويتخذ تقديم الجار والمجرور في الجملة أشكالاً متعددة، فتارة يقدم في الجملة الاسمية على الخبر، وتارة يتقدم إذا كان متعلقاً بخبر محذوف على المبتدأ، ويتقدم في الجملة الفعلية على الفاعل، أو المفعول به أو كليهما معاً، ويعدُّ تقديم الجار والمجرور من أكثر السمات بروزاً في مبحث التقديم والتأخير في شعر ابن حمديس.

أولاً: تقديم الجار والمجرور في الجملة الاسمية:

أ- تقديم الجار والمجرور على الخبر في الجملة الاسمية:

وهذا الشكل من التقديم بين عناصر الجملة الاسمية يبرز بشكل أكثر وضوحاً عن غيره في تقديم العناصر الأخرى للجملة الاسمية، ومن أمثلته:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٤.

(٢) دلائل الإعجاز: الجرجاني، ص ١، ص١٣٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦١.

وَالأَرضُ فِـــي يُمنَـــاهُ حلقَـــةُ خَــــاتَمٍ وَالبَحــرُ فِــي جَــدوَاهُ رَشــحُ ثِمَــادِ[1]

حيث قدم الجار والمجرور: **(فِي يُمنَاهُ)** على الخبر: **(حَلقَةُ خَاتَم)** ليشير إلى سيطرته وانبساط حكمه في الديار، فالأرض جميعها تمثل حلقة خاتم يضعها في يمناه، فحكم الدنيا لا يشغل باله، بل هو هينٌ بالنسبة له، فقدرته وعظمته في الحكم كبيرة.

أما جوده وعطاؤه فيفوق عطاء البحر وجوده؛ لأن البحر مجرد في عطائه يمثل رشحاً قليلاً إذا قورن بعطاء علي بن يحيى، فقد قدم شبه الجملة من الجار والمجرور**(فِي جَدوَاهُ)** ليشير إلى تفوقه على البحر في العطاء.

ويقول:

أَخَـــافُ والمَـــوتُ بِهِـــم وَاقِـــعٌ أَن يُفطِـرَ الصِّمصَـامُ بَعـدَ الصِـيَامِ[2]

والجملة الاسمية من المبتدأ والخبر (الموت واقعٌ)، فصل بين ركنيها الجار والمجرور (بهم)، وذلك ليؤكد شدة الموت الذي يجدونه، ويخصص وقوع الموت بهؤلاء الأعداء الذين أصبح الموت بلاءً واقعاً ومحيطاً بهم من كل صوب، ولشدة هذا الموت الذي يجدونه، يخشى أن يشتد ضرب السيف الصارم عليهم أكثر لأنه يعتبره رغم هذا الموت الذي يجدونه (صائم)، فكيف إذا أفطر، فإن القتل سيزيد عليهم، ويشتد بهم هول المعركة.

وقوله يستغفر الله من ذنوبه الكثيرة التي أصابها في حياته بعد أن كبر سنه، واشتعل رأسه شيباً، فأخذ يحاسب نفسه على ماضيها:

أَنَـــا مِـــن كَســبِ ذُنُـــوبِي وَجِـــلٌ وَإِن اســـتَغفَرتُ فَـــاللهُ غَفُـــورْ[3]

وأصل الجملة الاسمية (أنا وجلٌ) ولكنه فصل بين ركنيها بشبه الجملة من الجار والمجرور والمضاف إليه: (من كسب ذنوبي) ليبين سبب هذا الخوف والوجل الذي يجده في نفسه، فهو لا يخاف من أمور دنيوية، ومن هموم هذه الحياة إنما همه الأكبر هو خوفه من هذه الذنوب التي نالها في حياته، فهي قد أصبحت مصدر خوف له، وقد أخّر الخبر لأنه سيصبح معلوماً ومعروفاً عند ذكر الجار والمجرور، فالإنسان بطبعه يخشى من كثرة الذنوب وازديادها، لذلك أخرّه للعلم به، لكن السبب هو الأهم لذلك قدمه.

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٧.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٧.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٨.

ب- تقديم الجار والمجرور المتعلق بخبر محذوف على المبتدأ في الجملة الاسمية:

وهذه الصورة من صور التقديم والتأخير أقل من غيرها ظهوراً في شعره، لكن لها ظهور وتواجد في كثير من المواضع، ومن أمثلتها قوله:

مِـــــن كُـــــلِّ فتَّـــــاكٍ بِأَقْرَانِــــــهِ   لَـــــهُ حَيَـــــاةٌ تَغتَـــــذِي بِالحِمَـــــامْ[١]

وهو يصف جنود الجيش الذي يقاتل الأعداء، حيث يعدُّ كل جنديٍ فتاكاً بأعدائه، وأن حياته يستمدها من أرض المعركة، فالحرب بالنسبة لهؤلاء الجنود كمثل الماء والطعام، فهي سبب للحياة، وقد قدّم الجار والمجرور (**لَهُ**) وهو متعلق بخبر محذوف تقديره موجودة، على المبتدأ (**حياة**)، وذلك لتأكيد اعتماد حياة هؤلاء الجنود على المعركة.

ومنه قوله:

لَـــكَ مِـــن هَيبَـــةِ العُلَـــى فِـــي الأَعَـــادِي   خَيـــلُ رُعـــبٍ عَلَـــى القُلُـــوبِ تَغِيـــرُ[٢]

والمبتدأ (**خَيلُ رُعبٍ**) مؤخر، وخبره محذوف تقديره موجودة، والجار والمجرور(**لَكَ**) متعلق بالخبر المحذوف، وقد تقدم الجار والمجرور على المبتدأ وذلك لتخصيصه بصفة الهيبة التي يرتعب منها الأعداء، فهو يشكل مصدر رعب بخيله المرعبة القوية التي تغير على الأعداء، بكل ما عندها من قوة.

ت- تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ المحذوف في الجملة الاسمية:

وفيه يحذف المبتدأ ويبقى الخبر مع تقديم الجار والمجرور المتعلق بالخبر على الخبر نفسه، ومثال ذلك:

مُنتَصِـــــرٌ بِـــــاللهِ فِـــــي حَرِبِـــــهِ   للهِ مِـــــنْ أَعدَائِـــــهِ مُنـــــتَقِمُ[٣]

وقد قدم الجار والمجرور (لله) على الخبر(**مُنتَقِمُ**)، والتي هي خبر لمبتدأ محذوف، وأصل الجملة (منتقم لله)، ليدلل على أن انتقامه لا يكون إلا لله، فهو يقاتل في سبيل الله وفي سبيل كلمة لا إله إلا الله، لا يبحث عن دنيا.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٦٢.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٧.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٤.

ثانياً: تقديم الجار والمجرور في الجملة الفعلية:

أ- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

وفيه يقدم الشاعر الجار والمجرور على الفاعل ليشير إلى تخصيص شيء معين بالأهمية ويوليه العناية، وهو كثير في شعره، ويشكل ظاهرة تركيبية بارزة، ومن أمثلته:

لَدَى مَلِكٍ يُربِي عَلَى الغَيثِ جُودُهُ وَيَغرَقُ مِنْهُ البَحرُ فِي طَرَفِ الثَّمَدِ[١]

ويصف الأمير (علي) بالجود والكرم، لكن جوده يربي ويزيد عن جود الغيث، فقدم الجار والمجرور: **(عَلَى الغَيثِ)** على الفاعل الجود، ليفاضل بين جود الأمير وجود المطر والغيث، بحيث يزيد جود الأمير وفضله على جود المطر، فالتقديم هنا أفاد تفضيل كرم وعطاء (علي) عن عطاء الغيث الذي يعم الدنيا ويروي الأرض.

وقال يصف هزيمة الأعداء:

وَلَقَلَّمَا يَبقَى رَمَادُهُمُ إِذَا طَارَت بِهِ فِي الجَوِّ رِيحٌ صَرْصَرُ[٢]

فالأعداء من شدة القتل والحرق الذي يصيبهم نتيجة الضرب بالمجانيق، فإن رمادهم لا يبقى في الأرض إنما يطير في السماء، نتيجة هبوب الرياح، وقد قدّم الجار والمجرور**(فِي الجَوِّ)** على الفاعل **(رِيحٌ)** للدلالة على شدة التنكيل بهم، والهزيمة الساحقة التي مُنِيَ بها الأعداء من قوة جيش المعتمد.

ومنه في ذكر لأهمية الثناء الحسن من الناس:

إنَّ حُسْنَ الثَّنَاءِ بَعدَكَ يَبقَى لَكَ بِالذِّكرِ مِنهُ عَيشٌ مُكَرَّرْ[٣]

الفعل يبقى فاعله **عَيشٌ** وهو مؤخر، وقد قُدِّم الجار والمجرور (لك) بالذكر لتخصيص المخاطب بهذا العيش، وبذلك يكون الشاعر حاثّاً للمخاطب على الحصول على حسن الثناء من خلال اتّباعه للأخلاق الحسنة.

ومنه قوله:

شُقَّت جُيُوبُ المَعَالِي بِالأَسَى وَبَكَت فِي الخَافِقَينِ عَلَيهِ الأَنْجُمُ الزُّهرُ[٤]

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٥١.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ١٩٦.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٤.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

وشبه الجملة (**فِي الخَافِقَينِ**) مقدم على الفاعل (**الأَنْجُمُ**) ليشير إلى اتساع رقعة الحزن والأسى على المفقود، فالبكاء قد عمّ الخافقين وانتشر في أنحاء الدنيا حزناً وأسى، كما قدم الجار والمجرور (**عَلَيهِ**) ليخصه بالبكاء دون غيره، فالبكاء كان حزناً على فقده، لا من أجل شيء آخر.

وقوله:

وَأَعْـرَضَ عَـن ذِكْـرِي الحِسَـانُ وَطَالَمَـا ... نَقَشْنَ كَلامِـي فِـي فُصُـوصِ الخَـوَاتِمِ(١)

وشبه الجملة من الجار والمجرور (**عَن ذِكْرِي**) قد تقدم على الفاعل (**الحِسَانُ**) ليفيد أنهن اجتنبنه بشكلٍ نهائي، حتى أنَّهنَّ لم يعدنَ يذكرنه ذكراً، فالإعراض عنه كان شديداً رغم أن عهدهن به فيما مضى كان مختلفاً، فقد كُنَّ يستمعن كلامه وينقشنه في خواتمهن، دلالة على أهميته عندهن، أما الآن وقد كبرت به السن، فهو يواجه البعد والهجر والإعراض، فلا فائدة مرجوةً من شيخ كبير، ورجل شاب رأسه.

ب- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

وذلك نظراً لأهمية شبه الجملة المقدم على المفعول به، فإنه يقدمه من باب العناية والاهتمام، ولأغراض أخرى حسب السياق، ومنه قوله عن أهله في سفاقس:

وَأَلَّـفَ اللهُ فِـي الأَوطَـانِ شَـمْلَهُمُ ... فَنُظِّمُـوا فِـي المَغَـانِي بَعـدَمَا نُثِـرُوا(٢)

وتقديمه لشبه الجملة (**فِي الأَوطَانِ**) دليل على احتفالهم بهذا الجمع الذي اجتمعوا فيه في أوطانهم، وعادوا إليها ولم يجتمعوا في مكان آخر، بل هو يعبر عن سعادتهم الغامرة بهذه العودة وهذا الاجتماع الذي جاء بعد تفرق وضعف، وقوله في الشيب:

قَـدَحَ المَشِـيبُ بِمَفرِقَيـهِ زِنَـادَا ... لا يَسـتَطِيعُ لِنَـارِهِ إخمَـادَا(٣)

فالمشيب أشعل اللون الأبيض في شعره ليدل على كبره، وقد قدم الجار والمجرور (**بِمَفرِقَيهِ**) على المفعول به (**زِنَادَا**) ليدلل على انتشار هذا الشيب في شعره وفي مكان بارز، بحيث يظهر تقدمه في العمر، وقوله في مدح المعتمد:

يَـا مُعْلِيَـاً بِعُـلاَهُ كُـلَّ مُـنْخَفِضٍ ... وَمُغْنِيَـاً بِنَـدَاهُ كُـلَّ مُفتَقِـرِ(٤)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٨.

والمنادى (**مُعْلِيَاً**) اسم فاعل سدّ مسدّ الفعل، فأصبحت (**كُلَّ**) مفعولاً به لاسم الفاعل، وقد قدم الحجار والمجرور (**بِعُلَاهُ**) على المفعول به، ليثبت صفة العلا التي يتصف بها المعتمد ويؤكدها له، فهو من خلال علاه وسمو منزلته ومكانته يعلي منزلة الآخرين وشأنهم.

وكذلك في الشطر الثاني فقد تأخر المفعول به ليتقدم عليه الجار والمجرور (**بِنَدَاهُ**) ليثبت له صفة الكرم والجود ويؤكدها له، فهو معطاء، ولا يعطي القليل إنما يعطي الكثير حتى يغنى به الفقير.

ت- تقديم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به:

وفيها يتقدم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به، ومن أمثلته:

قَضَتْ فِي الصِّبَا النَّفسُ أوطَارَهَا وَأبلَغَهَا الشَّيبُ إنذَارَهَا[١]

وتقديم الجار والمجرور (**فِي الصِّبَا**) دلالة على انقضاء هذه الفترة الزمنية ودخوله لمرحلة عمرية جديدة، فالنفس تقضي ما تشتهيه في أيام الصبا، فمتاع النفس أصبح شيئاً من الأيام الماضية التي تختص بالشباب.

ومنه قوله في مدح الأمير يحيى:

وَيُهدِي إلَيكَ البَحرُ دُرَّ مَغَاصِهِ وَإن لَم تَقِف مِنْهُ عَلَى طَرَفِ العبرِ[٢]

والجملة في سياقها المعتاد تكون: يهدي البحر درّ مغاصه إليك، لكنه قدم الجار والمجرور، ليدلل على اختصاص البحر بالأمير ليعطيه ويهديه هذه الدرر، فهو المستحق لها دون غيره، لما له من مكارم على الناس من حوله.

وقوله يمدح المعتمد:

وَتَصدُرُ عَن نَدىً يَدُهُ الأَمَانِي إذَا وَرَدَتهُ هِيماً غَيرَ هِيمِ[٣]

أي أنه كثير العطاء يعطي الناس ويحقق أمانيهم عندما يمد لهم يد العون كرما وسخاءً، حينما يكونون هائمين على وجوههم لا يعرفون أين يتوجهون، وممن يطلبون، فقد قدم الجار والمجرور (**عَن نَدىً**) ليثبت له صفة الكرم والجود التي يتصف بها.

ث- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

بحيث يُؤَخر الفعل والفاعل ليتقدم عليهما الجار والمجرور المتعلق بالفعل المؤخر نفسه، ومنه قوله يصف حال الدنيا المليئة بالأحزان:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٨.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٦.

دُنْيَـــا إلَـــى أُخـــرَى تُنَقِّـــلُ أَهلَهَـــا   هَـــل تَتـــرُكُ الأروَاحَ فِـــي الأجسَـــادِ[(١)]

وأصل تركيب الجملة دنيا تنقل أهلها إلى أخرى، ليدلل على أن الفناء من الخصائص التي تختص بها الدنيا، فلا بقاء للإنسان فيها، بل حاله إلى زوال حتميّ.

ثالثاً: تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة:

وفيه يقدم الجار والمجرور على خبر الحرف الناسخ، ليعطي دلالة بلاغية خاصة، وذلك مثل قوله:

وَاسْـــلَم فَإِنَّـــكَ فِـــي النَّـــدَى مَطَـــرُ   يَمحُـــو المحـــولَ ولِلهُـــدَى وَزَرُ[(٢)]

والجملة في سياقها الأصلي (إنك مطرٌ) ولكن تقدم الجار والمجرور **(فِي النَّدَى)** على خبر إن، ليكمل وجه العلاقة بين الممدوح والمطر وهي علاقة الكرم والجود، فهو يماثل المطر في جوده وعطائه وكرمه.

ومنه قوله:

كَـــأَنَّ الزَّمَـــانَ الرَّحـــبَ مِـــن ذِكـــرِهِ فَـــمٌ   وَنَحـــنُ لِسَـــانٌ فِيـــهِ يَنطِـــقُ بِالشُّـــكرِ[(٣)]

فهو يشبه الزمان بالفم، وقدم الجار والمجرور، لإظهار علاقة المشابهة بين الزمان والفم، لأنها سيرة يحيى بن تميم الحسنة انطلقت على كل لسان، وفي كل زمان.

ويقول في رثاء القائد أبي الحسن علي بن حمدون الصنهاجي:

وَقَـــد كَـــانَ فِـــي عَليَائِـــهِ مُتَرَفِّعَـــاً   يَلِـــينُ بِـــهِ الـــدَّهرُ الّـــذِي كَـــانَ يَشـــتَدُّ[(٤)]

حيث قدّم شبه الجملة من الجار والمجرور **(فِي عَليَائِهِ)** على خبر كان **(مُتَرَفِّعَاً)** ليثبت أنه كان في حياته إنساناً ذا قيمة ومنزلة رفيعة مترفعاً عن الدنايا حافظاً لنفسه ولمنزلته بين الناس.

٤ –تقديم الظرف والمضاف إليه:

ومن الأساليب التي اتخذها ابن حمديس في ترتيب تراكيبه تقديم الظرف والمضاف إليه على أركان الجملة الفعلية والاسمية، وذلك حينما تشير إلى دلالة خاصة، ومن أنواع تقديم الظرف والمضاف إليه ما يلي:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٧٤.

٥-تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل:

وفيه يقدم الشاعر في أبياته الظرف والمضاف إليه على الفاعل؛ وذلك لأن الظرف يعطي دلالة خاصة في سياقه، ومثال ذلك قوله:

مَـــا كَـــانَ نَـــأْيِي عَـــن ذُرَاكِ قَلَـــىً   فَيَمُـــوتَ بَعـــدَ حَيَاتِـــهِ الحُـــبُّ[١]

والجملة الفعلية يموت الحب، قد قدم فيها الظرف على الفاعل، ليدلل على أن الحب كان عامراً بينهما، وكان منتعشاً في حياة الوصل، لكن الفراق والنأي كفيل بأن يميت هذا الحب، وهو يعتذر في البيت عن بعده لها، رغم أنه لم يكن قاصداً لهذا البعد والهجر، فهو لا يريد أن يميت الحب الذي بينهما.

ومنه قوله:

وَفَهِمــتُ بَعــدَ اللَّــبسِ مَــا شَــرَحَت   والشَّـــرحُ يّـــذهَبُ عِنـــدَه اللَّـــبسُ[٢]

وهو يصغي للأيام التي تعظه وتخبره عن سنة الحياة التي لا بدّ أن يأتي في نهايتها الكبر والعجز والضعف، وقد فهم منها بعد شرحها له وبعد أن كان الأمر ملتبساً عليه، وقد قدم شبه الجملة من الظرف والمضاف إليه في الشطر الثاني على الفاعل **(اللَّبسُ)** ليشير إلى أهمية الشرح الذي يزيل الغموض والإبهام عن المعاني المبهمة.

وقوله يخاطب محبوبته التي تعذبه:

مَـــن كَـــان يَعـــذُبُ عِنـــدَهَا تَعـــذِيبِي   أَنَّـــى تَـــرُقُّ لِعَبرَتِـــي وَنَحِيبِـــي[٣]

وقدّم الظرف **(عِندَهَا)** على الفاعل **(تَعذِيبِي)** لأنها تختص بتعذيبه، وتسعد برؤيته يتعذب بسببها، فهو ينبه إلى هذه الصفة التي تتصف بها، فهي قاسية القلب، حتى أنها لا يرق قلبها، لرؤية عبرته ودموعه، وارتفاع صوته بالنحيب والبكاء.

أ- تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به:

حيث يؤخر المفعول به ويقدم الظرف والمضاف إليه عليه، ومن أمثلة ذلك قوله في وصف زيارة محبوبه إليه، والسرعة الخاطفة لهذه الزيارة:

كَانَـــــت وُقُوفَـــــاً بِنَـــــا زِيَارَتُـــــهُ   كَوَاضِـــعٍ فَـــوقَ جَمـــرَةٍ قَدَمَـــهُ[٤]

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٨.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٥٨.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٠.

واسم الفاعل (واضع) قام مقام الفعل يضع، و**(قَدَمَه)** مفعول به لاسم الفاعل، وقد قدم شبه الجملة الظرفية عليه، فأبرز من خلال التقديم السرعة الفائقة لزيارة المحبوب، والتي تتفق في سرعتها مع من يضع قدمه على جمرةٍ من نار، فلا يلبث إلا قليلاً من الوقت حتى يزيلها، وهي الصورة التي يريد أن يوصلها لنا لملاحظة سرعة هذه الزيارة.

وقوله:

فَلَـــم يُمِـــهِ الحُســـامَ القَـــينُ إلا   لِيَصـــرِفَ عِنـــدَ سَـــلَّتِهِ الرِّقَابَـــا(١)

فلم يُصنَع السيفُ من الحديد وترقق شفرته إلا لينتزع الرقاب الحاملة لهامات المقاتلين الأشداء بما فيه من حدةٍ وقوة، وقد قدم شبه الجملة الظرفية **(عِندَ سَلَّتِهِ)** على المفعول به **(الرِّقَابَا)**، ليخصص موضع الضرب الذي سيضرب فيه بسيفه، فهو إذا سل سيفه فإنما يسله لأجل القتل والموت، فلا يضرب من العدو إلا مواضع القتل وهي الرقاب.

ومنه قوله يصف الهزيمة التي مُنِي بها الروم في معركة الزلاقة، والتي استطاع المسلمون فيها الانتصار على عدوهم، بقيادة الأمير يوسف بن تاشفين، قبل انقلابه على المعتمد:

وَذَاقَ بِيُوســـف ذِي البَـــأسِ بُؤْسَـــاً   فَمَـــرّرَ عِنـــدَهُ حُلـــوَ النَّعِـــيمِ(٢)

وقد قدّم **(عِندَهُ)** ليثبت اختصاص العدو بهذا الشقاء الذي أذاقه لهم المعتمد بقيادة ابن تاشفين، حيث حوّل النعيم الحلو الذي هم فيه إلى مرٍّ يعيشون فيه بما ذاقوه من ويلات العذاب وفقد أبنائهم في هذه المعركة.

ب- تقديم الظرف والمضاف إليه على الخبر:

حيث يأتي الخبر مؤخراً ليتقدم عليه الظرف والمضاف إليه، ومن أمثلة ذلك قوله:

وَهُـــم عَبِيـــدُكَ فَاصْـــفَح عَـــنْ جَمِـــيعِهِمُ   فَالـــذَّنبُ عِنـــدَ كَـــرِيمِ الصَّـــفْحِ مُغتَفَـــرُ(٣)

والجملة الاسمية في سياقها الأصلي: الذنب نغتفر، ولكن لإفادة صفة الصفح والسماحة عند الحسن بن علي، قدم شبه الجملة الظرفية **(عِندَ كَرِيمِ الصَّفْحِ)** على الخبر، ولإثبات صفة العفو التي يتّصف بها.

وقوله:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٠.

وَكَأَنَّمَا حَرُّ المَنَايَا عِندَهُمُ بَردٌ إِذَا مَا اشْتَدَّ مِنهُ أُوَارُ[١]

وهو يصف جيش الحسن بن علي بأنهم يتحملون الموت، ويصبرون عليه من أجل النصر، وقد قدم شبه الجملة الظرفية (**عِندَهُمُ**) على الخبر (**بَردٌ**) للتأكيد على صبرهم على حرّ المنايا، وتحملهم للموت في سبيل الأهداف النبيلة.

المظهر الثاني: الاعتراض:

والمظهر الثاني من مظاهر الحركة الأفقية هو الاعتراض، وهو "كل كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو سقط لبقي الأول على حاله"[٢]، وذلك بدخول مفرد أو جملة بين العناصر الأساسية للكلام المفيد، لو حُذف هذا المفرد أو الجملة لم يتغير المعنى، ولكنه أضاف معنى جديداً من تأكيد أو تنبيه أو غير ذلك.

وبذلك يكون الاعتراض معتمداً على" تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل"[٣]، ولا يكون هذا الاعتراض بين عناصر الجملة عبثاً؛ إنما هو من أجل إضافة معنى جديد، فـ "الأثر الدلالي وراء الاعتراض يتمثل في أنَّ حركة الصياغة بهدف إفساح المجال لما يعترض به ليست أمراً متوقعاً"[٤]، "فتكون الإفادة مثل الحسنة تأتي من حيث لا نرتقبها"[٥].

ومن أوجه الاعتراض التي تشكل ظاهرة أسلوبية، وسمة فنية في شعر ابن حمديس الصقلي ما يلي:

١-الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

يهتم الشعراء بتوظيف بعض الجمل المعترضة بين أقسام الكلام لفائدة، وقد دخلت هذه الجمل المعترضة بين أركان الجملة الفعلية في شعر ابن حمديس، ومن أشكالها ما يلي:

أ- الاعتراض بين الفعل والفاعل:

تأتي الجملة المعترضة بين الفعل والفاعل وذلك مثل قوله في وصف بركة ماء تصطف تماثيل الأسود حولها:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٢.

[٢] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير (نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، ت: ٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د.ط، (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت)، ج٢، ص١٣٥.

[٣] جدلية الإفراد والتركيب: محمد عبد المطلب، ص ١٦٥.

[٤] السابق: ص ١٦٩.

[٥] الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني (محمد بن عبد الرحمن بن عمر، ت: ٧٣٩هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الجيل، د.ت)، ج٣، ص٢١٨.

فِــي بِركَـــةٍ قَامَــت عَلَــى حَافَاتِهَـــا أُسُـــدٌ تَـــذِلُّ لِعِـــزَّةِ السُّـــلطَانِ[1]

وقد جاء شبه الجملة (**عَلَى حَافَاتِهَا**) معترضاً بين الفعل (**قَامَت**) والفاعل (**أُسُدٌ**) لإظهار البعد المكاني لثبات هذه الأسود والبعد الجمالي الذي يضيفه بموقعه على هذه البركة.

ب- الاعتراض بين (الفعل والفاعل) و (المفعول به):

وذلك من خلال توظيف جملة اسمية معترضة بين الفعل والفاعل ومفعولهما، ومن أمثلة ذلك قوله:

وَلَـن يَخـدَعُوا فِـي الحَـربِ –وَهـوَ مُبِيـدُهُم– فَتَىً كَانَ مَولُوداً مِنَ الحَربِ فِي حِجْرِ[2]

وقد جاءت الجملة الاسمية (**وَهوَ مُبِيدُهُم**) معترضة بين الفعل والفاعل (**يَخدَعُوا**) والمفعول به (**فَتَىً**) لتبرز القوة والحنكة الحربية التي يتمتع بها علي بن يحيى، وعدم قدرة الأعداء على خداعه في الحرب، وذلك لأنه وُلِد وهو في أرض الميدان وأرض المعركة، فهو يعلم مبادئ الحرب وأساليبها، فلن تنطلي عليه خدعهم ومكرهم له.

ومنه قوله في رثاء جاريته جوهرة:

وَدِدتُ –يَـا نُـورَ عَينِـي– لَـو وَقَـى بَصَـرِي جَنَـــادِلاً وَتُرَابَـــاً لاصَـــقَا بشـــرك[3]

حيث جاءت جملة النداء(**يَا نُورَ عَينِي**) معترضة بين الفعل والفاعل (**وَدِدتُ**) والمصدر المؤول (**لَو وَقَى بَصَرِي**) الذي حلّ محل المفعول به، ليظهر محبة ابن حمديس العظيمة لهذه الجارية، وقربها إلى نفسه، وشدة حزنه لفقدها وإظهار حسرته عليها، فهي مصدر النور والحب في حياته، وقد فقد هذا المصدر بفقدها.

ت- الاعتراض بين المفعولين:

بحيث تفصل الجملة المعترضة بين المفعولين حينما يتعدى الفعل لمفعولين، ومثال ذلك قوله وهو يرثي بنيّة له:

وَأَنكَحتُهَــا –مِــن بَعْــدِ صِــدقٍ حَمِدتُــهُ– كَرِيمَـــاً فَلَــم تَــذمُمْ مُعَاشَــرَةَ البَعْــلِ[4]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٤٩٦

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٦

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٥.

وقد عُدِّي الفعل أنكح بالهمزة، والـ (ها) في محل نصب مفعول به أول يعود على ابنته، والمفعول به الثاني قوله: **(كَرِيمَاً)**، وقد جاء شبه الجملة **(مِن بَعْدِ صِدقٍ)** والجملة الفعلية **(حَمِدتُهُ)** معترضين بين المفعول الأول والمفعول الثاني، وذلك ليثبت أنه انتقى لابنته الرجل المناسب الذي شكره وشكر أخلاقه، ليصل إلى ذهن السامع أن ابنته الكريمة قد تزوجت رجلاً كريماً وهي مخلصة له.

٢-الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

وذلك حينما تدخل الجملة المعترضة لتفصل بين المبتدأ والخبر، ومن أمثلة هذا الاعتراض دخول جملة النداء بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر وذلك مثل قوله:

لَـكَ -يَـا ابْـنَ يَحيَـى فِـي عُلائِـكَ- مُرْتَقَـى   لَـــمْ تَرْقَـــهُ مِـــن أَكبَـــرٍ قـــدمَانِ[(١)]

جاءت جملة النداء **(يَا ابْنَ يَحيَى)** معترضة بين المبتدأ والخبر لتخصيص علي بن يحيى بهذا المرتقى الذي ارتقاه ووصل إليه، وجاء شبه الجملة **(فِي عُلائِكَ)** ليؤكد أنه حاز ارتقاءً مع علاه ومنزلته الرفيعة التي هو عليها بالأصل، وأسهم التقديم والتأخير في تخصيص معنى الارتقاء.

٣-الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة:

وذلك من خلال اعتراض الجملة المعترضة بين عناصر الجملة المنسوخة وذلك مثل قوله وهو يمدح الأمير يحيى بن تميم:

كَـــأَنَّ عَطَايَـــاه -وَهُـــنَّ بِدايَـــةٌ-   بُحُـــورٌ وَإِنْ كَانَـــت مُكـــاثَرَة القُطـــرِ[(٢)]

وقد جاءت الجملة الاسمية **(وَهُنَّ بِدَايَةٌ)** معترضة بين اسم كأن **(عَطَايَاه)** وخبرها **(بُحُورٌ)**، وذلك لتفيد أن هذه العطايا الكثيرة التي يصفها كأنها بحور في اتساعها، هي مجرد بداية لعطائه، وقد وصفها الشعراء بالبحور، فكيف إذا زاد جرعة هذا العطاء، فإن عطاءه في الحقيقة يصبح عطاءً لا يوصف.

وقوله في وصف الحالة التي وصل إليها بشيبه من دواهي الزمان:

إِنَّ الزَّمَـــانَ -بِمَـــا قَاسَـــيتُ- شَـــيَّبَنِي   وَلَـــم أُشَـــيِّبهُ، هَـــذَا وَالزَّمَـــانُ أَبِـــي[(٣)]

وخبر إن في البيت هو الجملة الفعلية **(شَيَّبَنِي)**، وقد جاء شبه الجملة من حرف الجر وما الموصولة وجملة الصلة **(قَاسَيتُ)** معترضاً بين اسم إن وخبرها، ليفيد أن الشيب لم يظهر في شعره

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٧.

بسبب الكبر فقط، إنما هو نتيجة المعاناة والدواهي التي واجهها في حياته، التي جعلت منها حياة قاسية شديدة عليه، ظهر على إثرها هذا الشيب.

٤-الاعتراض بين النعت والمنعوت:

وذلك من خلال وجود اعتراض بجملة أو شبه جملة بين النعت والمنعوت فيفصل بينهما، لإضافة معنى جديد، وذلك مثل قوله وهو يرثي بنيّة له:

أَصَــابَكِ حُــزْنٌ -مِــن مُصَــابِي- قَاتِــلٌ   فَهَل أَجَلٌ لاقَاكِ قَد كَانَ مِنْ أَجْلِـي؟(١)

فحزن ابنته كان حزناً قاتلاً على والدها، وجاءت الجملة المعترضة (**مِن مُصَابِي**) لتظهر سبب حزن ابنته، وهو حزن من أجله فهو مختص بحزنها، ولم يكن حزناً لشيءٍ آخر.

ومنه قوله يصف جنوداً في جيش الأمير أبي الحسن علي بن يحيى:

مِــن كُــلِّ ذِمــرٍ -فِــي الكَرِيهَــةِ- مُقْــدِمٍ   صَــالٍ لِحَــرِّ سَــعِيرِهَا الوَقَّــادِ(٢)

وقد جاء شبه الجملة (**فِي الكَرِيهَةِ**) ليفيد أن هؤلاء الجنود الشجعان البواسل لا يظهرون شجاعتهم وقوتهم وبأسهم إلا في الحرب والكريهة وأرض المعركة فيصولون على أعدائهم ويتحملون حر وسعير هذه الحرب.

٥-الاعتراض بين متممات الجملة:

ومن ذلك قوله وهو يصف حزنه على ابنته التي ماتت حزينة عليه:

بَكَتْنِــي وَظَنَّــت أَنَّنِــي مِــتُّ قَبلَهَــا   فَعِشْتُ وَمَاتَت – وَهِيَ مَحزُونَـةٌ- قَبلِـي(٣)

جاءت الجملة الاسمية (**وَهِيَ مَحزُونَةٌ**) معترضة بين الفعل، والظرف (**قَبلِي**) الذي يظهر أنها سبقته في الموت، وذلك لتفيد الجملة المعترضة أنه حزين عليها؛ لأنها ماتت قبله، لكن حزنه عليه؛ لأنها ماتت وهي محزونة من أجله كان أشد، وقد حقق الاعتراض إيقاعاً موسيقياً في قلب النسيج اللغوي.

وقوله وهو يرثي القائد عبد الغني ابن القائد عبد العزيز الصقلي:

أَنَــا أَبكِــي عَلَيــكَ -مَــا طَــالَ عُمــرِي-   شَــرِقَ العَــينِ مِــن دُمُــوعٍ بِــرِّي(٤)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٩.

والجملة المعترضة من (ما) الظرفية و الجملة الفعلية من الفعل والفاعل **(مَا طَالَ عُمرِي)** تفيد استمرار حزن الشاعر وبكائه على فقد هذا القائد العزيز.

٦-الاعتراض بين القول ومقول القول:

ومنه قوله وهو يهنئ الأمير علي بن يحيى بالعام الجديد:

كَـم قَائِــلٍ -لِنُمُــوِّ قَــدرِكَ فِــي العُلَــى-: هَــذَا الهِــلالُ يُنِيــرُ بَــدرَ تَمَــامِ[١]

حيث جاءت الجملة المعترضة بين القول ومقول القول ليؤكد وصف الأمير بأنه صاحب شأن وقدرٍ عالٍ.

ومنه قوله وهو يرثي زوجه على لسان ابنه:

لَــم أَقُــلْ – وَالأَسَــى يَصــدُقُ قَــولِي-: جَمُــدَت عَبرَتِــي فَلُــذتُ بِحُلمِــي[٢]

والجملة الاسمية المعترضة جاءت بين القول ومقول القول لتصف الحالة النفسية والمشاعر الحزينة والمؤلمة، التي يشعر بها ابنه وتسيطر على ذاته؛ وذلك لفقد والدته العزيزة.

٧-الاعتراض بين أركان أسلوب الشرط:

وفيه يذكر الشاعر الجملة الشرطية بأركانها المتكاملة لكنه يفصل بين الفعل والجواب بجملة اعتراضية لأداء معنى خاص، ومن ذلك قوله في مدح المنصور بن علنّاس:

وَإِذَا قَــالَ: نَعَــم -وَهِــيَ لَــهُ عَــادَةٌ- أسْــبَغَ بِالبَــذْلِ الــنِّعَم[٣]

فقد جاءت الجملة الاسمية (وهي له عادة) معترضة بين فعل الشرط وجوابه، وذلك ليظهر أن فعل بذل النعم على الناس هو عادة له، فهو يريد من هذه الجملة الاعتراضية إثبات هذه الخصلة فيه.

بعد هذا العرض، نجد أنّ:

أ- الاعتراض سمة بارزة في النسيج اللغوي عند ابن حمديس.

ب-جاء الاعتراض بأشكال مختلفة.

ت-أوجد فضاءات واسعة ومتعددة أعطت دلالات خصبة، فتحت أمام المتلقي تأويلات متنوعة للنص.

ث-جاء الاعتراض متسقاً ومنسجماً مع الأطراف اللغوية التي كانت تفض الاشتباك بينها.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٥، (العُلَى) هكذا وردت في الديوان، وهي تكتب (العلا) لأن أصل الألف واو.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٩.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٠.

ثانياً: الحركة الموضعية:

وهي تعتمد على تركيز المبدع واهتمامه في نقطة محددة من الجملة الشعرية، بحيث يسهم في تناول هذه النقطة من خلال التحويل من حالة إلى حالة: كالالتفات، أو اعتبار الذكر والحذف لهذه النقطة؛ مما يعطي إشارات دلالية لهذه العملية.

ومن أبرز مظاهر الحركة الموضعية الحذف والالتفات:

المظهر الأول: الحذف:

وهو من أبرز القضايا اللغوية التي اهتم بها العرب في لغتهم، فهم يحذفون ما لا داعي لذكره، وقد انتشر هذا النوع من أنواع البلاغة على ألسنة الشعراء، فأصبحوا يوظفونه للوصول بنصهم الأدبي إلى درجات بلاغية رفيعة.

وتكمن أهمية الحذف في أن العقل لا يهتم كثيراً فيما هو موجود ، إنما يفكر ويتعمق في البحث فيما هو محذوف أو غير موجود؛ ليكمل النقص الذي يشعر به فيصل إلى درجة الكمال، وهو ما يثبته ابن رشيق القيرواني حين يقول عن أهمية الحذف وضرورته: "لأنَّ نفس السامع تتسع في الظنِّ والحساب، وكل معلوم فهو هيِّن لكونه محصوراً"(١).

ومن أنواع الحذف التي تشيع في شعر ابن حمديس ما يلي:

١-الحذف في عناصر الجملة الفعلية:

ويأتي الحذف في عناصر الجملة الفعلية على أنماط عدة، فمنها حذف الفعل، أو الفاعل، أو نائب الفاعل، وهي كما يلي:

أ- حذف الفعل:

وفيه يحذف الشاعر الفعل ويكتفي بالفاعل، أو ما يتعلق به، ومن أمثلة ذلك قوله:

شُكْراً فَإِنَّ السَّعْدَ مُتَّصِلٌ ... وُصِلَتْ بِهِ أَيَّامُكَ الغُرَرُ(٢)

وقد حذف الفعل من البيت السابق وتقديره أشكرك شكراً، وأبقى المفعول المطلق ليظهر مدى شكره وامتنانه له، لأنه أغدق عليهم لعطائه، فأصبح السعد يملأ أيام حياتهم.

ومنه قوله في مدح علي بن يحيى:

إن تَلا يَحْيَى عَلِيٌّ فِي العُلى ... فَبِمَا دَانَ مِنَ الإِحْسَانِ دَانْ

كُلَّ يَومٍ فِي المَعَانِي قَدرُهُ ... بِسَمَاءِ المُلكِ يَنْمِي لِلعَيَانْ(١)

---

(١) العمدة: ابن رشيق، ج٢، ص ٢٥١.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٠.

وقد حذف الفعل من البيت الثاني وتقديره تَجِدهُ كُلَّ يومٍ، وهو يشير إلى تنامي قدر (علي) وعلو منزلته بين الناس.

ب- حذف الفاعل:

ويحذف الشاعر الفاعل إما لشهرته أو للجهل به، وقد جاء هذا النوع من الحذف بشكل واسع في شعره، ومنه حذف الفاعل في قوله:

وَهِزَبـــــر غَـــــابٍ يَحتَمِـــــي بِمَخَالِــــبٍ … يُــــزْهَفْنَ مِـــن غَيـــرِ الحَدِيـــدِ حِـــدادِ

يَسْـــرِي إِلَـــى وَجْـــهِ الصَّـــبَاحِ وَإِنَّمَـــا … مصْـــبَاحُهُ مِـــن طَرفِـــهِ الوَقَّـــادِ[٢]

وهو في البيت يرثي فيه ابن أخته، وقد حذف الفاعل من البيت الثاني بعد الفعل (يسري) لوجود قرينة تدل عليه في البيت الأول، والتقدير يسري هزبرٌ، وهو يشير إلى ابن أخته في هذا الوصف، ليدلل على شجاعته في الحر، وإشراق وجهه المنير.

ومنه قوله:

أَبَـــداً يَـــدعُو إِلَـــى مَأدَبَـــةٍ … حُـــوَّمُ الـــوَحْشِ عَلَيهَـــا تَغتَـــدِي

شَـــيَّبَ الحَـــربَ اقْتِحَامَـــاً بَعـــدَمَا … رَبِيَـــتْ فِـــي كَاهِـــلِ عَـــزْمٍ أَيَّـــدِ؟[٣]

وقد حذف الفاعل في البيتين بعد الفعل (يدعو – شيّب) وهو يشير إلى المعتمد في ذلك، وحذفه يدل على شهرة من يفعل هذه الأفعال فهو لا يحتاج لأن يُذكر اسمه أمام الناس لأن الناس سيعرفونه بسرعة فائقة وذلك لاعتياده فِعلَ هذه الأفعال.

ت- حذف نائب الفاعل:

وذلك بأن يأتي الفعل مبنياً للمجهول ثم يحذف نائب الفاعل لوجود قرينة تدل على نائب الفاعل، ومثال ذلك قوله يصف فتاةً:

لَهَـــا وَجنَـــةٌ صُـــقِلَت بِـــالنَّعِيمِ … وَنَـــاظِرَةٌ كُحِلَـــت بِـــالفُتُورِ[٤]

فالفعل صقلت فعلٌ مبني للمجهول وقد حذف منه نائب الفاعل، وتقديره صقلت الوجنةُ بالنعيم، ويدل عليه الجملة الاسمية السابقة له.

ومن ذلك أيضاً قوله يمدح الحسن بن علي:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٢١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٤١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٧٩.

يُخشَـــى حُسَـــامُكَ مَغمُـــوداً فَكَيـــفَ إِذَا مَـا سُـلَّ لِلضَـربِ وانْهَـدَّت بِـهِ القَصَـرُ[١]

الفعل (سُلَّ) فعلٌ مبني للمجهول، ونائب الفاعل محذوف، ويدل عليه المذكور سابقاً في بداية البيت، والتقدير سُلَّ الحسام أو السيف.

٢-الحذف في عناصر الجملة الاسمية:

ويقع ذلك غالباً في حذف المبتدأ، وهو من أكثر الأنواع انتشاراً في شعره، ويكثر في الأغلب في قصائد المدح، وذلك حينما يذكر صفات الممدوح من خلال جملٍ اسمية، ثم يذكر الصفات مع حذف المبتدأ، وذلك مثل قوله:

مُمَلَّـــكٌ قَصـــرَ أعْمَـــارِ العُـــدَاةِ بِـــهِ وَقـعُ السُّيُوفِ عَلـى الهَامَـاتِ والقَصرِ[٢]

والتقدير هو مملك، وفي يمدح المعتمد ويعلي من شأنه، ويعظمه ويعطي له منزلة عالية، فهو يمتلك القدرة على قصر أعمار الأعداء من خلال ضرب رقابهم وهاماتهم في أرض المعركة.

وقوله:

مُتَقَـــدِّمٌ مِـــن صَـــبرِهِ وَلِثَامُـــهُ يَـــومَ القَـــرَاعِ أَضَـــاتُهُ وَالمَغفَـــرُ[٣]

والتقدير هو متقدمٌ، فقد حذف المبتدأ؛ ليظهر أهمية تقدمه في المعركة، فهو شجاع مقدامٌ لا يخشى المواجهة في أرض المعركة، والحذف هنا من باب التعظيم والإجلال.

وقوله:

عَـــدلُ السِّيَاسَـــةِ لا يَرضَـــى لَـــهُ سِـــيَرَاً إلا بِمَـا أَنـزَلَ الـرَّحمَنُ فِـي السُّـوَرِ[٤]

والتقدير هو عدلُ السياسة، وذلك ليثبت له هذه الصفة من العدل التي يتميز بها عن غيره، فلا يُظلم عنده أحد، فهو يحكم بما أنزل الله.

وقوله في فتاة رآها:

فَتَـــاةٌ تُـــدَاوِي كُـــلَّ حِـــينٍ بِصِـــحَّتِي سـقَامَ جُفُـونٍ مَـا لَهَـا مِنـهُ إِبْـلالُ[٥]

وتقدير المحذوف هي فتاة تداوي، وقد حذف المبتدأ للدلالة على افتتانه بها.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٩.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٦.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ١٩٥.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٥.

٣-**الحذف في عناصر الجملة المنسوخة:**

وفيه يحذف الشاعر عناصر الجملة المنسوخة حيث يحذف الاسم أو الخبر أو الفعل والحرف، ومن ذلك قوله في وصف الطيور الجارحة التي اعتادت أكل لحوم القتلى في المعارك:

مُعْتَـــــادَةً أَكْـــــلَ لُحُـــــومِ العِـــــدَى غَـدَت خِمَاصَـاً ثُـمَّ رَاحَـت بِطَـانْ[١]

وقد حذف الفعل الناقص والتقدير، أصبحت معتادةً أكل لحوم العدى، وذلك بعد أن اعتادت أن ترى الجثث الكثيرة للأعداء في أرض المعركة، فأصبح ارتيادها لهذا المكان والاعتماد على لحومهم كغذاء عادة عندها.

وقوله في مدح الحسن بن علي:

قَمَـــــرٌ تُســـــتَمطَرُ مِنـــــهُ يَـــــدٌ فَتَجُـــــودُ أَنَامِلُـــــهُ مُزْنَـــــا[٢]

وقد حذف في بداية الجملة الحرف الناسخ واسمه، وتقدير الجملة وكأنه قمرٌ، وأفاد الحذف أن يصفه بالقمر الحقيقي لا على التشبيه، فيدخل بذلك في التشبيه البليغ الذي يجعل المشبه هو ذاته المشبه به.

٤-**الحذف في الحروف:**

ويبرز حذف الحرف في شعره من خلال نمطين، هما:

أ- حذف حروف الجر:

ويتمثل في جزء كبير منه في حذف حرف الجر (رُبَّ) وهو منتشر في شعره بشكل كبير، ومنه قوله:

وَلَيْـــــلٍ حَكَـــــى لِلنَـــــاظِرِينَ ظَلَامُـــــهُ ظَلِيمَـاً لَـهُ مِـن رَوعِـةِ الصُّبحِ إجفَـالُ[٣]

وقد حذف الشاعر حرف الجر، والتقدير ورُبَّ ليلٍ، ومنه قوله:

وَلَيْـــلٍ رَسَـــبْنَا فِـــي عُبَـــابِ ظَلَامِـــهِ إلَـى أَن طَفَـا لِلصُّبحِ فِـي أُفْقِـهِ نَجـمُ[٤]

والتقدير وَرُبَّ لَيلٍ.

ب- حذف حرف النداء:

ومنه مناداته لليل الذي طال بالحزن لفقده جاريته جوهرة، فيقول:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٨.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٢.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٥.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٦.

لَيلِــــي أَطَالَـــــكَ بِــــالأَحزَانِ مُعْقَبَــــةً   عَلَـيَّ مَـنْ كَـانَ بـالأَفرَاحِ قَـد قَصَـرَكِ[1]

والتقدير: يا ليلي، وقد حذف حرف النداء من البيت ليدلل على الرابطة الشديدة التي تربطه مع هذا الليل الطويل المليء بالأحزان.

ومنه قوله:

أَبَــا حَفْـــصٍ تَرَكْـــتَ بِكُـــلِّ حَـــزْنٍ   عَلَيــكَ الفَضْــلَ ذَا قَلْــبٍ مَهِــيضِ[2]

والتقدير يا أبا حفص، وقد حذفها ليدلل على حزنه الشديد عليه، ووفائه وإخلاصه لهذا الشاعر وهو عمر الزكرمي.

ومنه قوله:

أَبَــا الحَسَــنِ انْتَشِــقْ مِنِّــي سَــلَامَاً   كَــأَنَّ نَسِــيمَهُ مِسْــكٌ فَتِيــقُ[3]

وقد حذف أداة النداء والتقدير: يا أبا الحسن، وحذفها دلالة على علاقته الوطيدة به والصداقة التي تربطه بابن عمته رغم البعد المكاني الذي يفصل بينهما.

٥-حذف جواب الشرط:

ومنه قوله يفخر بنفسه:

وَلِــي عَزمَــةٌ لا يَطبَــعُ القَــينُ مِثْلَهَــا   وَلَـو أَنَّـهُ فِـي الغِمـدِ لِلهَـامِ فَصَّــالُ[4]

جاءت أداة الشرط في الشطر الثاني من البيت وهي (لو)، والجملة (**أَنَّهُ فِي الغِمدِ لِلهَامِ فَصَّالُ**) تسد مسدّ فعل الشرط، وجوابه محذوف تقديره لكانت عزمتي أقوى، أي لو أن السيف يقطع الهامات وهو في غمده، لكانت عزمتي أقوى من قوة السيف.

٦-حذف المعطوف:

حيث يحذف الشاعر المعطوف ويُبقي المعطوف عليه؛ لوجود قرينة تدل على المحذوف، وبذلك يبتعد عن التكرار، ومنه قوله وهو يتذكر الشباب حينما رأى فتاة شابة:

وَأَذكَرَتنِــي عَصـرَ الشَّـبَابِ الـذِي مَضَــى   لِبُـــرديَ فِيــــهِ بِــــالتَّنَعُّمِ إِســــبَالُ

وَنُضْــرَةَ عَــيشٍ كَــانَ هَمِّــي جَامِــدَاً   بِــهِ حَيـثُ تِبْـرِي فِـي الزُّجَاجَـةِ سَـيَّالُ[5]

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٥.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٤.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٨.

[5] ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٧.

وقد حذف المعطوف في البيت الثاني وتقديره: وأذكرتني نضرة عيشٍ، وقد حذف المعطوف وأبقى على المعطوف عليه، لوجود قرينةٍ تدل عليه في البيت السابق، فرؤيته لها ذكّرته بعصر الشباب ونضرة العيش التي لم يكن شعر معها بالهمِّ.

ومنه قوله في مدح الأمير علي بن يحيى:

كَــــم طَرِيـــــدٍ مُســــــتَقِرٍ عِنــــدَهُ　　　مِــن حَــرُورِ الخَــوفِ فِــي ظِــلِّ أَمَــان

وَفَقِيــــرٍ مُعْسِـــــرٍ قَـــــد صَـــــانَهُ　　　مِــن مَهِـينِ الفَقـرِ بِالمَــالِ المُهَــان(١)

وقد حذف الشاعر كم الخبرية من البيت الثاني، والتقدير، كم فقيرٍ، ودل على ذلك وجود القرينة في البيت السابق وهي في قوله كم طريدٍ، وقد حذف الأداة للدلالة على أهمية ما بعدها.

ومنه قوله في سفينة حربية ترمي الأعداء بالقذائف:

تَرمِــــــي بِبُــــــرُوجٍ إن ظَهَـــــرَت　　　لِعَــــــدُوٍ مُحْرِقَـــــــةً بَطنَـــــــا

وَبِــــــنِفطٍ أَبــــــيَضَ تَحسَــــــبُهُ　　　مَـــاءً وَبِـــهِ تُـــذكِي السَّـــكَنَا(٢)

وقد حذف المعطوف في البيت الثاني وتقديره ترمي بنفط، وقد حذفه مع وجود قرينة تدل عليه في البيت السابق له، والحذف دلالة على أهمية الناتج الذي ينتج عن هذه السفينة والدماء التي تخلفها للأعداء بقوتها وقدرتها.

٧-حذف الحال:

وفيه يلجأ الشاعر إلى حذف الحال مع وجود قرينة تدل على هذا الحذف من خلال البيت، ومنه قوله وهو يرثي ابن أخته ويخاطب والده أبا الحسن، فيقول له:

فَاصــبِر أَبَــا الحَسَــنِ احْتِسَــابَ مُسَــلِّمٍ　　　للهِ أَمــــرَ خَــــوَاتِمٍ وَمَبَــــادِي

فَلَقَــــد عَهِــــدتُكَ، وَالحَــــوَادِثُ جَمَّــــةٌ　　　وَشِــدَادُهُنَّ عَلَيــكَ غَيــرُ شِــدَادِ(٣)

وقد حذف الشاعر الحال (صابراً) التي تصف حال أبي الحسن بعد وفاة ابنه، والتقدير عهدتك صابراً، والقرينة التي تشير إلى الحال المحذوفة هي قوله في البيت السابق (اصبر)، والصبر ما يتفق مع ما عهده عليه من تحمل ذكر الموت والحوادث الجمة الشديدة، وبذلك تكون الضرورة أن يكون صابراً محتسباً لله على هذه المصائب والحوادث الصعبة.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

المظهر الثاني: الالتفات:

والمظهر الثاني من مظاهر الحركة الموضعية هو الالتفات، ويكون بالانتقال من صيغة إلى أخرى لتنشيط ذهن السامع كما يقول ابن الأثير إن الالتفات: " ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة أخرى، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر"[(١)].

ويُعد الالتفات من الظواهر الأسلوبية المهمة في نصوص الشعر، حيث "يمثِّل الالتفات خاصية بارزة في حركة الصيغة موضعياً، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحوراً غير مألوف يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة"[(٢)].

وتكمن أهمية الالتفات وبلاغته في تنشيط ذهن السامع في تنقله من صيغة إلى أخرى تجعله يلتفت إلى الخطاب بانتباه؛ لأن" الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[(٣)].

ومن أوجه الالتفات التي تعد من السمات المميزة في شعر ابن حمديس ما يلي:

١-الالتفات من الغيبة إلى التكلم:

وفيه ينقل حديثه في الشعر من حالة الحديث عن الغائب إلى حالة الحضور والتكلم، وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب ثم ضمير المتكلم، ومثال ذلك قوله وهو ينظر إلى صبيٍّ يكاد يغرق في البحر وهو ينادي، فيتذكر جاريته جوهرة التي غرقت في البحر فماتت:

يَـدعُو وَلَـمْ يَـكُ مُضْـطَرَّاً: خُـذُوا بِيَـدِي وَعِنْـدَهُ الفَـرقُ بَـينَ الأَمْـنِ وَالفَـرقِ[(٤)]

وفي البيت نجد تحول الضمير من الغائب في قوله **(يَدعُو)** و **(وَلَمْ يَكُ)** وهو يعود على الصبي، إلى ضمير المتكلم الذي يعود على نفس الصبي حين ينادي ويهتف: **(خُذُوا بِيَدِي)**، والذي يقدّم في خطاب الصبي ضمير المخاطب أيضاً، وبذلك يكون الالتفات في البيت من ضمير الغائب الذي يعود على الصبي، ثم ضمير المتكلم حينما يتحدث الصبي، وضمير المخاطب أثناء حديث الصبي وتوجيهه لكلامه للسامعين على الشاطئ.

---

(١) المثل السائر: ابن الأثير، ج٢، ص١٣٥.

(٢) جدلية الإفراد والتركيب: محمد عبد المطلب، ص ١٨٨.

(٣) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، ت:٥٣٨هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ)، ج١، ص١٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٤

٢-الالتفات من الغيبة إلى الخطاب:

ويكون من خلال تحويل الحديث من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، فيتحدث عن شخص غائب ثم يظهر هذا الشخص وكأنه أمامه ليخاطبه، وقد استخدم ابن حمديس هذا النوع كثيراً في أغراض المدح، حينما يصف أحد الملوك بضمير الغائب، ثم ينتقل تدريجياً إلى خطابه بضمير المخاطب، ومن ذلك قوله يمدح الأمير يحيى بن تميم:

بَطَلٌ تَشْهَقُ مِنْ لَهْذَمِهِ فِي جِبَاهِ الرَّوعِ أَفْوَاهُ الجِرَاحْ

جَاعِلٌ لِلقِرنِ إنْ عَانَقَهُ سَيفهُ طَوقَاً وَكَفَّيهِ وِشَاحْ

يَا وَهُوبَ العِيدِ فِي بَعضِ النَّدَى وَالغِنَى وَالجُودِ وَالكُومِ اللّقَاحْ

إنَّ بَحرَيكَ عَلَى عِظَمِهِمَا حَسَدَا كَفَّيكَ فِي فَيضِ السَّمَاحْ[(١)]

وفي البيتين الأول والثاني نجد أن الشاعر يقدم مدحه من خلال ضمير الغائب وذلك بقوله: بطل، جاعلٍ، عانقه، كفّيه، ثم ينتقل بالحديث عنه من خلال ضمير المخاطب، فيخاطبه من خلال أسلوب النداء، وفي قوله: بحريك، كفيك، وذلك للتعظيم الممدوح وإظهار قدره ومنزلته، فيخاطبه بضمير الغائب وكأنه يحدث الناس عنه بأنه يمتلك هذه الصفات، ثم ينتقل إلى خطابه مباشرة ليؤكد ويثبت له هذه الأوصاف.

ومنه غزله لإحدى الفتيات، فقال يخاطبها:

فَقُلْتُ لَهَا: يَا أَمْلَحَ الْعَينِ مشْيَةً أَمُزْنَةُ جَوٍّ أَنْتِ أَم سَيلُ أَبطَحِ[(٢)]

وقد بدأ حديث باستخدام ضمير الغائب (ها) ثم انتقل إلى ضمير المخاطب **(يَا أَمْلَحَ الْعَينِ)** و**(أَنتِ)** وذلك لإظهار تقربه منه وتحببه لها.

وعند مدحه للمعتمد يوظف النوع نفسه من أنواع الالتفات فيقول:

وَفِي كُلِّ أَرضٍ مِن نَدَاهُ حَدِيقَةٌ تَضَوَّعُ مِسكَاً نَورُهَا وَتَفَتَّحَهَا

عَطَاؤُكَ يَعفُو المَحلَ صَوباً فَعَينُهُ تَخُطُّ عَلَى آثَارِهِ كُلَّ مَا مَحَا[(٣)]

حيث بدأ خطابه للمعتمد من خلال ضمير الغائب وذلك في قوله: نداه، ثم انقلب ليستخدم ضمير المخاطب وذلك في قوله: عطاؤك؛ لتعظيم الممدوح، وتمميز منزلته ومكانته عن الآخرين.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٩٧-٩٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١١٠.

٣-الالتفات من التكلم إلى الغيبة:

وفيه يتحول الشاعر من ضمير المتكلم، حينما يتحدث عن نفسه أو على لسان أحد غيره، إلى ضمير الغيبة، ومن ذلك قوله في الزهد حينما بلغ من العمر خمساً وخمسين سنةً:

لا تَجعَلَـــن جَسَـــدِي لَهَـــا حَطَبَـــاً فِيـــهِ تُحَـــرَّقُ مِنِّـــيَ الـــنَّفسُ

وَارْفُـــق بِعَبْـــدٍ لَحظُـــهُ جَـــزِعٌ يَـــومَ الحِسَـــابِ وَنُطقُـــهُ هَمَـــسُ[١]

وفي البيتين السابقين يظهر تحدث ابن حمديس عن نفسه بضمير المتكلم في قوله: **جَسَدِي - مِنِّيَ**، وذلك ليخصص نفسه بهذا الدعاء الذي يتضرع به إلى الله بإبعاد جسده عن النار، ثم يلجأ إلى التحول عنه إلى ضمير الغائب في قوله: **لَحظُهُ -وَنُطقُهُ -بِعَبْدٍ**، وذلك ليظهر ذله وخضوعه إلى الله، وجزعه من يوم الحساب.

وفي رثائه لوالده وصدمته المفاجئة بهذه الحادثة يرثي والده فيقول:

أَتَـــانِي بِـــدَارِ النَّـــوَى نَعْيُـــهُ فَيَـــا رَوعَـــةَ السَّـــمعِ بِالدَّاهِيَـــهْ[٢]

والبيت يبدأ بضمير المتكلم حين يتحدث ابن حمديس عن نفسه فيقول: **(أَتَانِي)**، ثم يوظِّف ضمير الغائب في قوله: **(نَعْيُهُ)**، وذلك ليذكِّر نفسه بحقيقة الغياب الأبدي لوالده بعد هذا الموت، لذلك استخدم ضمير الغائب عند ذكر النعي لمن هو غائب أصلاً.

٤-الالتفات من الخطاب إلى الغيبة:

وذلك حينما يخاطب المستمع بضمير المخاطب ثم يتحول عن ذلك إلى ضمير الغياب، ومثال ذلك مدحه للمعتمد بن عباد، فيقول:

أَيَـــا مُـــولِيَ الصُّـــنعَ الجَمِيـــلِ إِذَا انْتَشَـــى وَيَـــا مُبتَـــدِي النَّيـــلِ الجَمِيـــلِ إِذَا صَـــحَا

وَفِـــي كُـــلِّ أَرضٍ مِـــن نَـــدَاهُ حَدِيقَـــةٌ تَضَـــوَّعُ مِســـكَاً نَورُهَـــا وَتَفَتَّحَهَـــا[٣]

حيث يخاطبه مستخدماً ضمير المخاطب وذلك في قوله: أيا مولي الصنع، ويا مبتدي النيل، ثم يلتفت عن ذلك ليستخدم ضمير الغائب في قوله إذا صحا، من نداه، وذلك لتنشيط ذهن السامع للتفكير فيما يسمعه من مدح للمعتمد.

وقوله في رثاء ابنته:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ١١٠.

فَمِــتِّ بِمَــا شَــاء الإلَـــهُ وَلَــم أَمُــت ... لِيَكتُـبَ عُمْـرِي مِـن حَيَـاتِي الّـذِي يُمْلِـي

وَفَارَقْــتِ رُوحَــاً كَـــانَ مِنــكِ انتِزَاعُـــهُ ... أَدَقُ دَبِيبَــاً فِــي الجِسُــومِ مِــنَ النَّمــلِ

أَرَانِـــي غَرِيبَـــاً قَـــد بَكَيــتُ غَرِيبَـــةً ... كِلانَـــا مشــوقٌ لِلمَـــوَاطِنِ وَالأَهـــلِ

بَكَتنِـــي وَظَنَّـــت أَنَّنِـــي مَـــتُّ قَبلَهَـــا ... فَعِشتُ وَمَاتَتَ –وَهِيَ مَحزُونَـةٌ– قَبلِي(١)

وهو يتحدث في القصيدة عن مشاعره لفقد ابنته التي حزنت حينما سمعت خبراً غير صحيح يفيد وفاته، فماتت بعد ذلك قبله محزونة عليه، وهو يتحدث عنها مستخدماً ضمير الخطاب في قوله: **فَمِتِّ– وَفَارَقتِ– مِنكِ**، ثم يتحدث عنها بضمير الغائب فيقول: **بَكَيتُ غَرِيبَةً– بَكَتنِي – وَظَنَّت –قَبلَهَا– وَمَاتَتَ– وَهِيَ**، وقد بدأ بمخاطبتها في البداية ليؤكد أنها ما زالت تعيش في قلبه فكأنها على قيد الحياة ويراها أمامه فيخاطبها، ثم يذكر الحقيقة التي يجب أن يعترف بها، فيذكر غيابها الحقيقي تحت التراب، فيتحول ليخاطبها بضمير الغائب.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

المبحث الثاني: الأساليب البلاغية:

يعدّ علم المعاني العلم الذي " يعرف به أحوال اللفظ التي بها يطابق مقتضى الحال"[١]، ويكون اللفظ مطابقاً لمقتضى الحال إذا كان مطابقاً لأحوال المخاطبين، وبذلك يكون هذا اللفظ إما كلاماً يحتمل الصدق أو الكذب وهو الخبر، أو يكون كلاماً لا يحتمل الصدق أو الكذب وهو الإنشاء. وذلك كما قال الخطيب القزويني: " الكلام إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه. أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر، والثاني الإنشاء"[٢].

ويمكن بواسطة الخبر والإنشاء التعبير عن ما يجول في الذهن من خبايا وملامح تكشف للمتلقي الحالة النفسية التي يشعر بها المبدع، عند إنتاجه للنص، وذلك من خلال توظيفه للأسلوب بطريقة تجعل من خطابه الشعري رسالة للمتلقي يستمتع بها عند مطالعته لمقطوعة يصف فيها قصراً من القصور في ذلك العهد، أو تجعله يشعر بذلك الحزن الشديد الذي كان يشعر به المبدع حينما فقد والده وهو في غربته أو ألمه بمصابه حينما فقد ابنته التي أظهرت حزناً شديداً عليه حينما جاءها خبرٌ كاذب ينعى لها والدها، حتى وافتها المنية قبله فاحترق قلبه ألماً وحزناً عليها.

ومن خلال الإضافات التركيبية التي يضيفها المبدع لأسلوبه يمكن للمتلقي أن يستشعر معاني الشوق والحنين التي تظهر عند ابن حمديس حين يقول: "**لقد أركبتني غُربةُ البَيْنِ غُرْبَةً**"[٣]، حيث يوظف التوكيد من خلال الأداة (لَقَد) التي تتكون من مؤكدين لتدلل على حزنه لهذه الغربة التي يعيشها، ثم يستخدم الفعل الماضي (أَرْكَبَ) المتعدي لمفعولين من خلال الهمزة، بحيث يُصبح مجبراً على هذه الغربة التي أضيفت ونسبت إليه من غير حولٍ منه ولا قوة.

فالأساليب البلاغية هي أساليب يوظفها الشاعر المبدع في سياق خطابه الشعري ليصل بالمتلقي إلى فهم رسالته التي يرسلها عبر النص الذي ينتجه معبراً به عن حالاتٍ نفسية متعددة، وتجارب شعورية خاضها في حياته، فينقل المتلقي إليها وكأنه يعيشها واقعاً فعلياً.

---

[١] الإيضاح: القزويني، ج١، ص٥٢.

[٢] السابق: ج١، ص٥٥.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٨

أولاً: الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية طريقة من طرق التعبير عن كلام "لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته"[١]، وبذلك لا يصح أن يُقال للمتحدث من خلاله بأنه صادق أو كاذب، فقولنا لمن لا يهتم بنفسه: "لا تُهملْ حق نفسك عليك" على سبيل النهي عن إهمال النفس، لا يمكن أن يُقال عنه صادق أو كاذب.

وينقسم الإنشاء إلى إنشاءٍ طلبي وآخر غير طلبي، والإنشاء **غير الطلبي** هو: "ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، ويكون: بصيغ المدح والذم، وصيغ العقود والقسم، والتعجب والرجاء، وكذا يكون بربَّ ولعلَّ، وكم الخبرية"[٢] وتتناثر أشكال هذا النوع في الديوان بشكل ملحوظ، ومنها قوله يَذُمُ الذنوب وكثرتها في دعوة منه إلى التوبة والاستغفار بعد أن تقدم العمر، ولم يبق منه شيء، فيقول:

أَذُنُوبَـــــاً كَـــــاثَرَتْ عِـــــدّ الحَصَـــــى   بِئْسَ مَا اسْتَكْثَرْتَ مِنْ كَسْبِ يَدَيكْ[٣]

وكذلك مدحه للأمير علي بن يحيى الذي يتصف بالشجاعة والكرم، فهو نِعْمَ الهادي لطريق النصر على الأعداء والارتقاء بالشعب، فقال:

مَــنْ كَــانَ عَــنْ سَــنَنِ الشَّــجَاعَةِ وَالنَّــدَى   بِـئسَ المُضِـلّ فَأَنْـتَ نِعْـمَ الهَـادِي[٤]

وكذلك تعبيره من خلال (كم) الخبرية عن كثرة الذين يطمحون نحو العلا والمعالي متشبهين بالأمير علي، لكنهم يعجزون عن ذلك لأنهم لا يستطيعون الوصول إلى درجة العلا التي قد وصلها فتجدهم يغضون الطرف عن طموحاتهم:

كَـــمْ طَـــامِحِ الأَلْحَـــاظِ نَحْـــو العُلَـــى   إِذَا رَآَهُ غَـــضَّ لَحْـــظَ الطّمَـــاحِ[٥]

وهذا النوع من الأساليب قليل في الديوان سوى ما نجده من انتشار واسع لـ **(كم)** الخبرية، التي يعبر بواسطتها عن الكثرة لما يتحدث عنه، فهو يُعبِّر بها عن الشجاعة التي يتصف بها

---

[١] المنهاج الواضح للبلاغة: حامد عونى، د.ط، (القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ت)، ج٤، ص١٠.

[٢] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، د.ط، (بيروت، المكتبة العصرية، د.ت)، ص٦٩.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٦.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٤٦.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ١٠١، (العلى) هكذا وردت في الديوان.

الممدوح: "**كم من صريعٍ**"[١]، أو عن تحمله لطعنات محبوبته: "**كم طعنةٍ**"[٢]، أو عن حزنه الشديد على والده وذكر مناقبه: "**كم فيه من خلق طاهرٍ**"[٣]، وحزنه على القادة: "**كم صديقٍ بكاك مثلي**"[٤]، وغيرها من المواضع التي تتوزع في جوانب النصوص في الديوان.

أما **الإنشاء الطلبي** فهو: "الذي يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وأنواعه خمسة: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء"[٥].

ويتميز الاستفهام بأن المتكلم يطلب ما في الخارج ليحصل في ذهنه، أما الأمر والنهي والنداء فإن المتكلم يطلب ما في ذهنه ليتحقق ويحصل في الخارج.

ويفرق السكاكي بين الطلب في هذه الأنواع فيقول: "والفرق بين الطلب في الاستفهام وبين الطلب في الأمر والنهي والنداء واضح؛ فإنك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج ليحصل في ذهنك نقش له مطابق وفيما سواه تنقش في ذهنك، ثم تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق فنقش الذهن في الأول تابع وفي الثاني متبوع"[٦].

وتتوزع هذه الأساليب في الديوان بحيث تخرج عن المعنى الحقيقي لها إلى معانٍ أخرى تعطي دلالات متعددة للخطاب الشعري عند ابن حمديس، وتتباين نسب توظيف هذه الأساليب حسب نوع الأسلوب المستخدم في الخطاب.

أولاً: الأمر

الأمر في اللغة: "الأَمْرُ نَقِيضُ النَّهْيِ. أَمَرَه بِهِ"[٧]، وفي اصطلاح البلاغيين: "هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء"[٨].

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٨.

(٥) جواهر البلاغة: الهاشمي، ص٧٠.

(٦) مفتاح العلوم: السكاكي (بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، ت: ٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م)، ص ٣٠٤.

(٧) لسان العرب: ابن منظور، ج٤، ص٢٦.

(٨) الكافي في علوم البلاغة: عيسى علي الكالوب، علي سعد الشتيوي،الطبعة الأولى، (بنغازي، دار الكتب الوطنية، ١٩٩٣م)، ص ٢٥١.

ولأسلوب الأمر صيغ أربع:

١- فعل الأمر، وذلك مثل قول ابن حمديس:

فَانْصُــــرْ وَافْخَــــرْ وَأَدِرْ وَأَشِـــــرْ وأَبِـــرْ وأَجِـــرْ وأَغِـــرْ وَسُـــدِ[١]

٢- المضارع المقترن بلام الأمر، مثل قوله:

مَـــــنْ شَـــاءَ أَنْ تَسْـــكَرَ رَاحٌ بِــــرَاحْ فَلْيَسْــقِها خَمْــرَ العيُــونِ المِــلَاحْ[٢]

٣- اسم فعل الأمر:

إنَّ المَهَـــا تُمهِـــي سُـــيُوفَ جُفُونِهَـــا فَحَـــذَارِ مِنْهَـــا لَـــوْ يُطَـــاقُ حَـــذَارِ[٣]

٤- المصدر النائب عن الفعل، وقد جاءت هذه الصيغة بنسبة قليلة جداً، ومنها قوله:

فَصَــــبْراً فَلَــــيْسَ الأَجْـــرُ إلا لِصَــــابِرٍ عَلَى الدَّهْرِ إنّ الدَّهْرَ لَمْ يَخْلُ مِنْ خَطْبِ[٤]

"والأصل في صيغة الأمر أن تفيد الإيجاب أي: طلب الفعل على وجه اللزوم، وهذا هو المفهوم منها عند الإطلاق، نحو: قم وسافر. وما عداه يحتاج إلى قرائن أخرى تستفاد من سياق الحديث"[٥] حتى تخرج إلى معانٍ أخرى كالدعاء والإباحة، والنصح والإرشاد، والالتماس، وغيرها.

وفي ديوان ابن حمديس نجد الصيغ المتعددة لأسلوب الأمر، حيث يعبر بها عن أغراض يفيدها سياق التركيب الذي يتواجد فيه أسلوب الأمر.

ورغم أنّ ابن حمديس قد أتعبته غربته وشكا من آلامها مراراً وتكراراً، فإننا نجده يدعو للغربة عن الوطن، معللاً ذلك بأنها تساعده في نيل مناه، فمن لم يستطع أن ينالها في وطنه فليبحث عنها في مكانٍ آخر، وفي ذلك يقول:

وَاغْتَــرِبْ وَارْجُ المُنَــى كَــمْ مِــنْ فَتَــى مُعْــدَمٍ نَــالَ المُنَــى بَعْــدَ اغْتِــرَابْ[٦]

يتكون التركيب في البيت السابق من أسلوب أمر من خلال فعل الأمر:

فعل أمر+ فاعل (ضمير مستتر للمخاطب) + رابط (و) + فعل أمر + فاعل (ضمير مستتر للمخاطب) + المفعول به = **دعوة للاغتراب مشروطة بالبحث عن تحقيق المنى.**

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٦٢.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٩٨.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٨.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣٧.

[٥] علوم البلاغة: أحمد المراغي، ص ٧٥.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

ومن خلال العلاقة السابقة نجد أنه قد قدّم فعلي أمر، لمخاطب واحد حيث يطلب منه طلبين، الأول: الاغتراب، والثاني: نيل المنى، على سبيل تقديم النصح والإرشاد، لكن تنفيذ الأمر الأول مشروط بتنفيذ الأمر الثاني، فهو لا يدعو المخاطب إلى الاغتراب لأجل الاغتراب فقط، إنما لتحقيق شرط معطى وهو فعل الأمر المتعدي للمفعول(**وارج المنى)**.

ومن خلال تنمية التركيب يقدّم للمخاطب أمثلة على صحة كلامه، فالكثير من المعدمين الذين لا يملكون شيئاً في حياتهم، نالوا أمنياتهم التي يرجونها، وبرز ذلك من خلال توظيفه للأسلوب الإنشائي غير الطلبي بواسطة **(كم)** الخبرية.

ويطرح قضية توريث الآباء للأبناء العلل والأمراض التي لا برء منها، فيتعرض لهذه القضية العلمية، فَيُظِر الحسرة والشفقة على من يصاب بداءٍ وراثي حيث لا طب ينفعه، ولا دواء يشفي سقمه، فيقول:

إِذَا وَرِثَ المَوْلُــــــودُ عِلّــــــــةَ وَالِــــــــدٍ فَعَـدِّ بِـهِ عَـنْ حِيْلَـةِ البُـرْءِ وَالطِّـبِّ[١]

وفعل الأمر في التركيب (عدِّ) يخرج عن صفة الإلزام إلى إظهار الحسرة على هذا الطفل الذي ورث هذه العلة، فجعلها نتيجة لهذه الوراثة التي قدّرها الله له.

وقد أثبت العلم الحديث أنّ الكثير من الخصائص الوراثية تؤثر في الطفل وصحته العامة وقدراته الجسمانية والنفسية، من خلال اكتسابه للعديد من الصفات الوراثية من الأبوين خصوصاً إذا كانت الصفة سائدة، حيث يعد الكثير من الصفات المرئية للأطفال تركيبات وراثية يكتسبونها من الأبوين كالموهبة الفنية والقدرة الإجتماعية أو الأمراض الجسمية، وهي تكون ذات تأثير واضح على الطفل بحيث يواجه صعوبة في التغلب عليها[٢].

وقد استغل ابن حمديس علم الوراثة ليثبت صحة ما يقوله، فقد اتكأ على مبادئ علم الوراثة ودورها في إكساب الطفل للصفات الوراثية التي لا يمكن التخلص منها لأنها جاءت عن طريق الوراثة، وهناك أمراض تنتقل بالوراثة يتعسر شفاؤها.

ولمّا رأى الخطر محدقاً بأهله وذويه في سفاقس وهم في غفلة من ذلك، أخذ بتوبيخهم ثمّ يلهب حماستهم، بتوجيه الخطاب إليهم من خلال فعل الأمر، قائلاً:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤.

(٢) انظر: علم نفس النمو من الجنين إلى الشيخوخة: عادل عز الدين الأشول، د.ط، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص ١١٩-١٢٢، انظر: نمو الإنسان من مرحلة الجنين إلى مرحلة المسنين: آمال صادق – فؤاد أبو حطب، الطبعة الرابعة، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص١٥٠-١٥٢.

دَعُــوا النَّــوْمَ إنِّـــي أَخَـــافُ أَنْ تَدُوْسَــكُمْ   دَوَاهٍ، وَأَنْــتُم فِــي الأَمَــانِي مَــعَ الحُلـمِ[١]

من خلال الترهيب يبدأ بتوبيخهم لأنهم ينامون ويحلمون بأمانيّ بعيدة عن الواقع الذي يدور حولهم، فهم في حالٍ متناقضة مع واقعهم، فالعدو المتربص بهم، يحتاج إلى يقظة منهم لردّه وصدّه، ثم يقدم لهم التوجيه إلى ما ينبغي أن يفعلوه بدلاً من الحال التي كانوا عليها، وهو نصحٌ أراد منه أن يوقظ أهله حتى لا يفعلوا مثل ما فعل هو من هجر الوطن وتركه، فبدلاً من أن ينصح نفسه حين لم يستمر بمقاومة الاحتلال النورماني وآثر الرحيل إلى الأندلس فكان الأولى به أن يتوجه للجهاد والمقاومة، أخذ ينصح غيره من أهل بلده بذلك، فيلهب فيهم الحماسة نحو الجهاد والمقاومة، فمن واجبهم أن يردُّوا الخيل، ويذيقوا الروم اليتم والثكل:

فَــرُدُّوا وُجُــوهَ الخَيْــلِ نَحْــوَ كَرِيْهَــةٍ   مصـرَّحةٍ فِــي الـرُّوم بِالثُّكْـلِ وَاليُـتْمِ[٢]

ويستكمل مسيرته معهم في إشعال حماستهم، فيقول:

وَصُــوْلُوا بِبِــيْضٍ فِــي العَجَــاجِ كَأَنَّهَــا   بُـرُوقٌ بِضَـربِ الهَـامِ مُحَمَّـرةُ السّـجْمِ[٣]

وقد قدّم في الأبيات السابقة تراكيب وظف فيها أسلوب الأمر من خلال فعل الأمر، الذي يحمل في طياته أغراض لا إلزام فيها، فهو حينما وجدهم في حالٍ مختلفة عن واقعهم، يحلمون بأماني مختلفة بينما العدو يتعقبهم وهم في غفلة نائمون، استخدم فعل الأمر ليوبخهم على ما ظهر منهم من تناقض للحال، فقال لهم (دعوا النوم) ثمّ لمّا انتبهوا إليه وشعروا بما حولهم، بدأ باستخدام صيغة فعل الأمر ليلهب حماستهم للقضاء على الأعداء، أن امتطوا الخيول، وردوا خيول العدو عنكم بالدفاع عن أنفسكم، ثم لا تكونوا مدافعين فقط، بل كونوا مهاجمين، من خلال دعوته لهم بحمل السيوف للتنكيل بهم.

وتظهر المبالغة التي هي من سمات الأسلوب عند ابن حمديس من خلال فعل الأمر حينما يذكر الخلال التي يتّصف بها عليّ بن يحيى، فيأمر المخاطب بأن لا يهتم بالعطايا والهبات التي يعطيها الآخرون لأن هباته وعطاياه لا مثيل لها، فهي لا تساوي شيئاً مقارنة بها، وبذلك يعلي ابن حمديس من قيمة عليّ ويخفض من قيمة ومنزلة الآخرين أمامه، فهم لا يذكرون أمامه:

فَـــدَعِ الهِبَـــات إِذَا ذَكَـــرْتَ هِبَاتِـــهُ:   تُنْسِـــي البُحُـــوْرُ بِـــذِكْرِهَا الأَوْشَـــالاَ[٤]

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٨.

وبذلك تظهر المبالغة في مدح عليّ، لأن البحور بخيراتها وعطائها إذا ذكرت، فلن يذكر أحدٌ الخيرات القليلة التي تُجتنى من الأوشال وهي المياه المنسابة من الجبال.

وحينما مات ابن أخته، أخذ يستذكر آلام الغربة التي يعيشها، فبدأ يرثيه ويذكر مناقبه ويعزي والده ويواسيه في مصيبته؛ كي يتصبّر ويحتمل المصاب الجلل، فذكر له صبر الرسول الحبيب -صلى الله عليه وسلم- في مصابه بوفاة ابنه إبراهيم، كي يتأسى به ويستلهم من خلاله سبيل الصبر والرشاد، فقال:

أَوَلَيْسَ إِبْرَاهِيمُ نَجْلُ مُحَمّدٍ بِالدَّفْنِ صَارَ إِلَى بِلَى وَنَفَادِ

فَتَأسَّ فِي ابْنِكَ بِابْنِهِ وَخِلَالِهِ تَسْلُكْ بِأُسْوَتِهِ سَبِيْلَ رَشَادِ[1]

وتأتي صيغة الأمر بواسطة اللام مع الفعل المضارع في الدرجة الثانية من حيث تكرارها في الديوان، ومنه قوله يرثي الشريف الفهري علي الصقلي:

لِتَبْكِ عَلِيّاً هِمَّةٌ كَرَمِيّةٌ ثَنَى قَاصِدُو الرُّكْبَانِ عَنْ رَبْعِهَا القَصْدَا[2]

واستخدم في النسق السابق:

لام الأمر+ الفعل المضارع (تبكي) + المفعول به + الفاعل

ويتضح من النسق السابق للأسلوب تقديمه للمفعول به بعد صيغة الأمر ليظهر تخصيصه للمفعول به واهتمامه واعتناءه به، فهو سبب البكاء المقصود في فعل الأمر.

ومنه قوله، يدعو الله ويتضرع إليه ويطلب منه الصلاح قلبه، والغفران زلته، وخطئه والقبول لتوبته بعد هذا العمر المديد الذي عاشه:

لِتُصْلِحَ لِي قَلْبَاً، وَتَغْفِرَ زَلَّةً وَتَقْبَلَ لِي تَوْبَاً وَتَسْمَعَ لِيْ فِعْلَا[3]

وصيغة الأمر في التركيب السابق تتكون من (اللام + الفعل المضارع + فاعل مستتر +مفعول) لا إلزام فيها ولا استعلاء، لأن الأمر خرج هنا إلى معنى الدعاء.

بالإضافة إلى الصيغتين السابقتين للأمر اللتين وظفهما ابن حمديس في ديوانه، فقد وظّف صيغة المصدر الذي ينوب مناب الفعل، في قوله، يرثي عمته ويعزي ابنها:

فَصَبْرَاً فَلَيْسَ الأَجْرُ إِلَّا لِصَابِرٍ عَلَى الدَّهْرِ إِنَّ الدَّهْرَ لَمْ يَخْلُ مِنْ خَطْبِ[4]

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ١٦٤.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٢.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٣٧.

فهو يحث ابن عمته على الصبر على مصابه، من خلال المصدر (**صبراً**) وهو من صيغ الأمر حيث ينوب مناب الفعل (**اصبر**).

أما صيغة الأمر بواسطة اسم فعل الأمر فهي من المواضع النادرة في الديوان، وجاء منها قوله، وهو يحذر من النظر إلى عيون المرأة التي تطلق نظراتها كسيوفٍ حادة:

إنَّ المَهَـــا تُمْهِـــي سُـــيُوفَ جفُونِهَـــا فَحَـــذَارِ مِنْهَـــا لَـــوْ يُطَـــاقُ حَـــذَارِ[1]

وحَذَارِ: "اسْم فعل أَمر بِمَعْنى احذر، وَتقول حذارك زيداً، وحذاريك، ليكن مِنْك حذرٌ بعد حذر"[2] وهو يحذر من المرأة الجميلة، والتي تكون لها نظرة حادة مع جمالها، فيحذر الشاعر منها ومن النظر إليها؛ لأن نظراتها حادة ورقيقة مثل السيوف، فمَنْ يستطع اتقاء هذه النظرات فليحذر منها، مكرراً هذه الصيغة في سياق التركيب ذاته ليؤكد هذا التحذير، وتصبح الغاية والمراد من هذا الأمر تحذير المخاطب وتنبيهه من هذه العيون.

ثانياً: الاستفهام

الاستفهام في اللغة: "فهم: الفَهْمُ: مَعْرِفَتُكَ الشَّيْءَ بِالْقَلْبِ. فَهِمَه فَهْماً وفَهَماً وفَهامة: عَلِمَه، وفَهِمْت الشَّيْءَ: عَقَلْتُه وعرَفْته. وفَهَّمْت فُلَانًا وأَفْهَمْته، وتَفَهَّم الْكَلَامَ: فَهِمه شَيْئًا بَعْدَ شَيْءٍ. وَرَجُلٌ فَهِمٌ: سَرِيعُ الفَهْم، واسْتَفْهَمه: سأَله أَنْ يُفَهِّمَه"[3].

وفي الاصطلاح: "استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين، أو لا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور"[4].

يعني ذلك أن الصورة تكون خارج الذهن في الاستفهام، بحيث يطلب المتكلم معرفة ما هو في الخارج لترتسم الصورة الخارجية في ذهنه، وبذلك يكون المخاطب ناقلاً للصورة الخارجية إلى ذهن المتكلم، وللاستفهام أدوات متعددة، وهي: "الهمزة، وأم، وهل، وما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى، وأيان بفتح الهمزة وبكسرها"[5].

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٨.

(2) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، د.ط، (القاهرة، دار الدعوة، د.ت)، ج١، ص١٦٢.

(3) لسان العرب: ابن منظور، ج١٢، ص٤٥٩.

(4) التعريفات: الجرجاني (علي بن محمد الجرجاني، ت: ٨١٦هـ)، تحقيق: مجموعة من العلماء، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م)، ص١٨.

(5) مفتاح العلوم: السكاكي، ص ٣٠٨.

ويتحدث ابن جني عن الأغراض البلاغية التي يخرج إليها الاستفهام وغيره فيقول: "واعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلّا لأمر قد كان، وهو على بابه ملاحظًا له، وعلى صدد من الهجوم عليه. وذلك أن المستفهِم عن الشيء قد يكون عارفًا به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء"(١)، فالاستفهام يخرج إلى معان أخرى غير المعنى الحقيقي له وهو طلب الفهم، الذي يستخدم الاستفهام لغرض بلاغي يكون ملاحظاً لهذا الغرض وقاصداً للمعنى والغرض الآخر رغم تعبيره عن المعنى بأسلوب الاستفهام.

ويعبر ابن حمديس عن اكتساء شعره بالبياض، بعد أن طال به العمر، وبدأ يتفكر في نفسه وما يفعل بهذا البياض الذي يبقى وصمةً ظاهرة تجعله يعترف مجبراً بتقدم العمر، فيتساءل إذا كان ينفعه خضاب شعره بالسواد، وإذا كان هذا الخضاب يردُّ إليه شبابه، فيتحسر على هذه الأيام فيقول:

أَأَكْسُو المَشِيبَ سَوَادَ الخِضَاب   فَأَجْعَلُ لِلصُّبْحِ لَيْلاً غِطَاءَ(٢)

ثم يسخر من الخضاب ويتهكم به، فما للخضاب من بقاء، لأنه سرعان ما ينمو الشعر الأبيض، حتى يغدر بصاحبه، فالشباب نفسه لم يفِ لصاحبه، وغادر، فهل سيفي الخضاب ببقائه:

وَكَيْفَ أُرَجِّى وَفَاءَ الخِضَابِ   إِذَا لَمْ أَجِدْ لِشَبَابِي وَفَاءَ(٣)

وقد اعتاد ابن حمديس في قصائد المدح أن يتغزل أو يصف الخمر، وفي قصيدة يمدح فيها المعتمد، ذكر في بدايتها غزله بإحدى الفتيات، التي أضرمت نار الحب في قلبه فأصبح قلبه فكأنه ملقىً في موقد للنار، يلتهب من شدة حبه، فقال مستنكراً عليها هذا الفعل:

قَذَفَتْ حَبَةَ قَلْبِي فِي الهَوَى   هَلْ رَأَيْتَ الجَمْرَ فِي المُفْتَأَدِ(٤)

واستخدم أداة الاستفهام (متى) التي يستفهم بها عن الزمان، في غرض **النفي** للبقاء في هذه الدنيا، حينما كان يرثي القائد أحمد بن إبراهيم، فذكر الأساس الذي بنيت عليه الدار الدنيا، وهو الحياة ثم الموت، فالخلود صفة مستحيلة في الحياة الدنيا:

لَا يَصِحُّ البَقَاءُ فِي دَارِ دُنْيَا   وَمَتَى صَحَّ فِيْ النُّهَى المُسْتَحِيلُ؟(٥)

---

(١) الخصائص: ابن جني، ج٢، ص ٤٦٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٨.

ويمدح الأمير علي بن يحيى ويهنئه بالشفاء من مرضه، ويصفه مادحاً بوصفٍ يعظّمه فيه حيث يصفه بالشمس التي لا يفنى نورها فيقول:

كَيْـفَ يُفْنِـي الشُّـمُوسَ مَـا اقْتَبَسَـتْهُ ... مِـنْ سَـنَا نُوْرِهَـا عُيُـون الأَنَـامِ(١)

ويتكون النسق الاستفهامي السابق من:

اسم استفهام (كيف) + وصف الممدوح (مبالغة) = التعظيم

وقد خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى النفي من أجل التعظيم، نفي حدوث الفعل المستفهم عنه وهو (الفناء) وتعظيم الممدوح والموصوف بـ (الشمس).

وعند رثائه لوالده، يذكر أفضل مناقبه ليرثيه بها، فوالده صاحب عقل راجح، ومن فرط رجاحة عقله، فهو يمتلك قدرة قوية من التفكير تسمح له بتغيير مكان الهضبة الكبيرة الراسية والثابتة في الأرض، من خلال العقل وليس من خلال القدرة العضلية، فيقول:

مَضَـى بِالرَّجَاحَـةِ مِـنْ حلْمِـهِ ... فَمَـا سَـيَّرَ الهَضْـبَةَ الرَّاسِـيَه؟(٢)

فالاستفهام من خلال الأداة (ما) التي يستفهم بها عن غير العاقل يخرج عن معناه إلى معنى المدح لوالده.

ويقول معاتباً ابن عمه الذي يصرّ عليه بدعواته المتكررة له للعودة إلى صقلية، وكان ابن حمديس قد حاول العودة فغرق مركبه وجاريته جوهرة فقال:

أَلَـمْ أَكُ فِـي الغَرْقَـى مُشِـيْرَاً بِرَاحَتِـي ... فَلَـمْ أَنْـجُ إِلَّا مِـنْ لِقَـاءِ حِمَـامِي(٣)

فهو قد حاول العودة، ولكن القدر منعه من الوصول، ثم أكمل متحسراً على جاريته التي ماتت في هذه الحادثة:

أَلَـمْ أَفْقِـد الشَّـمْسَ التِـي كَـانَ ضَـوْءها ... يُجَلِّـي عَـنِ الأَجْفَـانِ كُـلَّ ظَـلَامِ(٤)

وهمزة الاستفهام المقرونة بالنفي، في البيت السابق تشير إلى تحسره على هذه الحادثة.

وقد تنبأ المنجمون في يومٍ بموعد وفاة علي بن يحيى، وذلك بعد عشرة أيامٍ من رمضان، فمرّت هذه الأيام دون أن يحدث له شيء ففرح ابن حمديس وهنّأ عليّاً، وأخذ يتهكم ويسخر من المنجمين في قوله:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤، (ضَوْءُهَا) هكذا وردت في الديوان.

أَيْـــنَ الـــذِي حَـــدّ المُـــنجِّمُ كَوْنَـــهُ		إذا مـرَّ للصُّـوَّامِ عشْـرٌ مِـنَ الشَّـهرِ[١]

ثالثاً: التمني

التمني في اللغة: "تَمَنَّى الشيءَ: أَراده، ومَنَّاه إِياه وَبِهِ، وَهِيَ المِنْيَةُ والمُنْيَةُ والأُمْنِيَّةُ... التَّمَنِّي تَشَهِّي حُصُولِ الأَمر المَرْغوب فِيهِ وحديثُ النَّفْس بِمَا يَكُونُ وَمَا لَا يَكُونُ"[٢].

التمني اصطلاحاً: "طلب حصول الشيء سواء كان ممكنًا أو ممتنعًا"[٣]. ويُعدّ الحرف **ليت** الحرف الوحيد الموضوع للتمني، كما يقول السكاكي: "اعلم أن الكلمة الموضوعة للتمني هي ليت وحدها"[٤].

إلا أن هناك حروفاً أخرى من الممكن أن تستخدم في التمني، مثل: لو، ولعل التي هي للترجي، وذلك كما ذكر الخطيب القزويني في كتابه الإيضاح حيث يقول: "وقد يُتَمَنَّى بلو، كقولك: لو تأتيني فتحدثني"[٥] وكذلك قوله: "وقد يتمنى بلعل فتعطي حكم ليت نحو لعلي أحج فأزورك"[٦] ومنها هل التي تستخدم بمعنى ليت.

وقد جاء التمني في الديوان بشكل محدود، إلا أنه في مواضع متعددة يعبر عن حالة نفسية حزينة يمرّ بها الشاعر فيتمنى عودة الزمن ليحقق أهدافاً كان يجب أن يحققها من قبل، وذلك كقوله يرثي عمته:

**فَيَـا لَيْتَنِـي شَـاهَدْتُ نَعْشَـكِ إذْ مَشَـى		حَوَالَيْـهِ لَا أَهْلِـي حُفَـاةٌ وَلَا صَـحْبِي**[٧]

ولأنه يحيا في غربة بعيداً عن أهله وأقربائه، أخذ يتمنى لو أنه استطاع أن يرى نعشها على الأقل، فهو يتمنى عودة الزمان به إلى الوراء لينتقل انتقالاً مكانياً وزمانياً في مكان الحادث وقبل حدوثه، ليؤدي واجباً ينبغي أن يؤديه مع رحمه.

ثم يكمل أمنيته التي لن تتحقق مخاطباً عمته، أنْ لو أنّه يمتلك التصرف بروحه لوهب هذه الروح لجسمها كي تبقى على قيد الحياة ولكن هذه الأمنية بعيدة المنال عن التحقيق فيقول:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

[٢] لسان العرب: ابن منظور، ج١٥، ص٢٩٤.

[٣] التعريفات: الجرجاني، ص٦٦.

[٤] مفتاح العلوم: السكاكي، ص ٣٠٧.

[٥] الإيضاح: القزويني، ج٣، ص٥٣.

[٦] السابق: ج٣، ص٥٤.

[٧] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦.

وَلَــوْ أَنَّ رُوْحِـــي كَـــانَ كَسْـــبِي وَهَبْتُـــهُ   لِجِسْمِكِ، لَكِنْ لَيْسَ رُوحِيَ مِنْ كَسْبِي(١)

فالحرف (لو) بمعنى ليت، فقد خرج ليفيد التمني، ولكنه تمني ما هو مستحيل.

وقال يرثي بنيّة له ويصف ثقل الهم الذي مُنِي به بوفاتها، ويتمنى لو كان جزءٌ من هذا الهم موزعاً على كاهل الكهل، فيقول:

وَهَـــمٌ لَـــهُ حِمْـــلٌ عَلَـــى الهَـــمِّ ثِقْلُـــهُ   فَيَـا لَيتَـهُ مِنْـهُ عَلَـى كاهِـلِ الكَهْـلِ(٢)

رابعاً: النهي:

النهي في اللغة: "النَّهْيُ: خِلَافَ الأَمر. نَهاه يَنْهاه نَهْياً فانْتَهى وتَنَاهَى: كَفَّ"(٣) وهو "طلب "طلب الِامْتِنَاع عَن الشَّيْء و (عِنْد النُّحَاة) طلب ترك الْفِعْل بِاسْتِعْمَال **(لَا)** الناهية والمضارع المجزوم"(٤).

وفي **الاصطلاح:** "عبارة عن قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء، كقولك: لا تفعل، ولا تخرج"(٥) وهو: " هو طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"(٦).

وبذلك يكون النهي متفقاً مع الأمر في أن كليهما طلب على وجه الاستعلاء، ويختلفان في أن الأمر طلب الفعل، أما النهي فهو طلب الكف عن الفعل، ويعتمد أسلوب النهي على صيغة واحدة، وهي اقتران الحرف **(لا)** مع الفعل المضارع بحيث يصبح المضارع مجزوماً، يقول السكاكي: "للنهي حرف واحد وهو **(لا)** الجازم في قولك لا تفعل، والنهي محذو به حذو الأمر في أن أصل استعمال لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء"(٧).

وقد ترددت صيغة النهي في الديوان بنسبة متدنية عن أسلوبي الأمر والاستفهام، وقد تناول ابن حمديس هذا الأسلوب ليخرج إلى أغراض بلاغية أخرى، منها قوله في الزهد:

لَا تَجْعَلَـــنْ جَسَـــدِي لَهَـــا حَطَبَـــاً   فِيـــهِ تُحَـــرِّقُ منّـــيَ الـــنَّفْسُ(٨)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٥.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، ج١٥، ص٣٤٣.

(٤) المعجم الوسيط: ج١، ص١٦٢

(٥) الطراز: العلوي، ج٣، ص ١٥٦

(٦) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٧٦.

(٧) مفتاح العلوم: السكاكي، ص ٣٢٠.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣

حيث دخل حرف النهي (لا) على الفعل المضارع، والفعل المضارع (تجعل) في التركيب السابق مبني على الفتح لاتصاله بنون التوكيد الخفيفة، وهو في محل جزم بالحرف لا الناهية= (لا ناهية + فعل مضارع مبني مجزوم محلاً+نون التوكيد الخفيفة) ولأن الشاعر يخاطب في السياق خالق العباد، أي أن المتكلم أدنى رتبة من المخاطب الذي هو رب العالمين، فقد خرج النهي عن معناه الحقيقي إلى معنى الدعاء، حيث يدعو الشاعر ربه ويتوسل إليه بأن يبعد جسده عن النار.

وقد كان ابن حمديس على علاقة وطيدة مع المعتمد، يحبه حباً كثيراً، حتى إنه لم يقطع علاقته به بعد زوال ملكه، وقال يمدحه:

سَـلُوْنِي عَنْـهُ وَاسْـمَعُوا الصِّـدْقَ إِنّنِـي أُحَـدِّثُ عَـنْ هِمَّاتِـهِ وَفَوَاضِـلِه

وَلَا تَسْـأَلُوْنِي عَـنْ فَـرَائِض طُوْلِـهِ إِذَا غَمَـرَ الـدُّنْيَا بِـبَعْضِ نَوَافِلِـه[١]

وقد استخدم أسلوب النهي في البيت السابق ليقرر الصفات الكثيرة التي يتصف بها المعتمد، فهي واضحة وظاهرة ولا تحتاج أن يسأل عنها أحد.

خامساً: النداء

النداء في المعجم اللغوي: "النِّدَاءُ الصَّوْتُ وَ (نَادَاهُ مُنَادَاةً) وَ (نِدَاءً) صَاحَ بِهِ" [٢].

أما في الاصطلاح: فهو"طلبُ المتكَلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب «أنادي» المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمان: الهمزة، و آ، و أي، و آي، و يا، و أيَا وَ هيا، ووا[٣] ووا[٣] وهو: "التصويت بالمنادى لإقباله عليك، هذا هو الأصل في النداء، وقد تخرج صيغة النداء إلى أن يكون المراد منها غير الإقبال"[٤].

وفي السياقات المختلفة لأسلوب الأمر فإنه: "قد تستعمل صيغته في غير معناه"[٥] وذلك كالإغراء والاستغاثة والتعجب، ومنه قوله منادياً الصبح راجياً له بعدم الإقبال:

يَـا صُـبْحُ لَا تُقبِـلْ فَإنَّـك مُـوْحِشٌ وَيَـا لَيْـلُ لَا تُـدْبِر فَإنَّـكَ مُـؤْنِسُ[١]

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧١

(٢) مختار الصحاح: الرازي (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، ت: ٦٦٦هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، الطبعة الخامسة، (بيروت– صيدا، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، ١٩٩٩م)، ص ٣٠٧.

(٣) انظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ابن هشام (عبد الله بن يوسف بن أحمد جمال الدين، ت: ٧٦١هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت)، ج٤، ص٤، انظر: جواهر البلاغة: الهاشمي، ص ٨٩.

(٤) الطراز: العلوي، ج٣، ص ١٦١.

(٥) الإيضاح: القزويني ج٣، ص٩١.

بالإضافة إلى النداء فقد أسهم النهي بدوره في تأكيد المعنى فضلاً عن الإيقاع الموسيقي المنبعث من التقسيم والتكرار.

وقد اعتاد ابن حمديس في أسلوب النداء أن ينادي على المرأة بشكل عام سواء كانت راقصة أم غانية أم محبوبته بواسطة اسم الإشارة (هذه)، ومنه قوله:

يَـــا هَـــذِهِ إِنْ أَرَاكِ الـــدَّهْرُ فِـــيَّ بِلَـــىً   فَجِـــدَّةُ الثَّـــوبِ تَبْلَـــى كُلَّمَـــا قَـــدُمَا[2]

ومنه قوله:

يَـــا هَـــذِه لَقَـــدِ انْفَـــردتِ بِصُـــورَةٍ   لِلحُسْـــنِ صُـــوِّرَ خَلقهَـــا تِمثَـــالَا[3]

وربما كان يخرج هذا منه لأنه لم يكن يخاطب فتاة بعينها، فهو يتغزل بأي فتاة يجدها تسقي الخمر أو في مكان آخر على سبيل اللهو.

كما وظّف النداء في غرض التعظيم حينما كان ينادي على الملوك ليصفهم ويمدحهم، ومنه قوله:

يَـــا مُعْلِيـــاً بِعُـــلَاهُ كُـــلَّ مُـــنخَفِضِ   ومُغْنِيَـــاً بِنَـــدَاهُ كُـــلَّ مُفْتَقِـــرِ[4]

وقوله:

يَـا ابْـنَ المُلُـوكِ ذَوِي الفَخْـرِ الأُلَـى مَلَكُـوا   رِقَّ الزَّمَـانِ وَسَـادُوا العُـرْبَ وَالعَجَمَـا[5]

وقد استخدم النداء بعموم اللفظ بدون أن يخصص منادياً بعينه أو شخصاً معيناً، فهو ينادي على أي إنسان يطلب المعروف لينجح في حياته، مثل قوله:

يَـــا طَالِـــبَ المَعْـــرُوفِ أَلْمِـــمْ بِـــهِ   تَخْلَـعْ عَلَـى المَطْلُـوبِ مِنْـكَ النَّجَـاحْ[6]

وفي بعض الأحيان نجده يحذف أداة النداء للدلالة على قرب المنادى من قلبه، ومحبته منه، مثل قوله يصف الأيام وهذه الحياة:

أَبَـــا الحَسَـــنِ الأَيَّـــامُ تَصْـــرَعُ بِـــالغِنَى   وتُعقِـــبُ بِـــالبَلْوَى وَتَخْـــدَعُ بِالحُـــبِّ[7]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٧.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧١.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٧.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٨.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٢.

(6) ديوان ابن حمديس: ص ١٠١.

(7) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧.

وقد تنوع المنادى في أسلوب النداء بتنوع الموضوع الذي يتبعه، ومن هذه الأنواع للمنادى، النداء لرب العالمين بقصد الدعاء مثل قوله (يا ربّ – أمولانا– يا رب) وقد تردد هذا النوع في غير موضع، وكان يأتي على سبيل التضرع والدعاء والابتهال إلى الله ليحقق أمنياته وأحلامه.

ومنه نداء الملوك بغرض المدح والتعظيم سواء كان ذلك بذكر أوصافهم أم أسمائهم، مثل قوله: (أبا الحسن – يا ابن علي – يا ابن العز – يا صارم الدين – يا ابن تميم – يا ملك العصر– يا فاتكاً– يا أيها المعز – يا واحداً – يا ابن يحيى – يا ابن السيادة – يا ابن علي– يا ابن عباد – يا معلياً– أبا حفص– يا منزلا– يا ملك العصر– يا ابن تميم– يا دولة– يا أبا الطاهر– يا من تسامى – يا واحد الجود– يا ابن يحيى– يا سيداً– يا أبا بكر– أأبناؤه) ويأخذ هذا النوع النصيب الأكبر من أنواع المنادى في الديوان بحيث يطغى على أسلوبه في شعره ليمدح الملوك ويصفهم بأوصاف متعددة، ويتقرب إليهم فينال بذلك رفعة وعلوّاً وسمواً؛ لأن ذلك كان هدف غربته.

ومنه النداء على معالم الطبيعة لإظهار حسنها وجمالها، أو للبوح بعذاباته وآهاته وكأنه يفرّغ ما في نفسه لهذه الطبيعة، وذلك مثل قوله: (يا بحر –يا ريح – يا زمان – يا ليل – يا صبح – يا غيث – يا نار نشاطي– يا ريح– يا جنح ليل– يا يوم) قد ذكرها باثّاً همومه أو واصفاً الحال التي يمرّ بها، فكثيراً ما يوظف الشعراء هذا النوع الذي يشعرهم بالتواصل مع الطبيعة، فيبوحون بأسرارهم لها.

ومنه النداء بأسماء متعددة للحب والشوق والهيام، وعلى أصحابه في الهوى والعشق وكأنه ينادي على هذه المعاني لتكون جزءاً من حياته، مثل قوله: (يا شوقي – يا شوق – يا أيها الواصل – يا لك من شوق – يا وصلها) فهي معان توحي بهيامه وشوقه والمراحل التي يمر به حبه وعشقه.

وكان يكثر من مناداة المحبوبة بقوله (يا هذه) في أكثر من موضع في قصائده، كما كان ينادي عليها بأوصاف متعددة، مثل قوله: (يا بنت الجديل – يا معذبة – يا حبة الوصل – أيا هذه – يا ظبية – يا سمرات الحي– أيا رشاقة – يا نور عيني– يا قتولاً– أسعاد – يا جنتي– يا غزالاً– يا صورة الحسن) وقد تنوعت الأوصاف التي ينادي بها عليها ما بين وصفها بالظبية أو النور أو صورة الحسن، ليدلل على قربه منها وقربها من قلبه بتعدد هذه الأوصاف، والمسميات التي يطلقها عليها.

كما كان ينادي على أوصاف متعددة يتحسر على وجودها أو يذكرها فخراً بها، أو تنبيهاً على وجودها، مثل قوله: (يا أيها العزم – يا صدق) وهي متواجدة بشكل قليل في هذا الديوان.

كما كان ينادي على أشخاص بعموم اللفظ، مثل قوله: (يا طالب المعروف – يا بني الأمجاد – يا أهل الحفائظ – يا لومي– يا عابد الرحمن – يا بني البأس– يا معشراً– يا ساكن القبر– يا أمتا – يا بني الحرب) فهو حين يذكرها لا يقصد شخصاً معيناً، بل هو ينادي على لفظ عام، وربما يقصد به أحداً يضمره في قلبه، لا يريد أن يبوح به إلى المتلقي ليكون عاماً ويبقى أثره في كل زمان.

ومن أنواع المنادى التي يذكرها نداؤه على أقربائه وأحبابه، مثل قوله: (يا جوهرة – يا جسمها– يا ابن أختي) ولا بدّ أن يذكرهم في ندائه لأنه قد فارقهم، فتأتيه أخبارهم وهو بعيد عنهم، فيتذكرهم، ويسعد بأخبارهم في أحيان، ويحزن لها أحياناً أخرى، ولكنهم ما يزالون في قلبه.

ومنادى يشير إلى أوصاف أصحابه أو إلى أوصافه في بعض الأحيان: (يا لائمي – يا صاح – يا رفيقاً– أعاذل – يا قليل الوفاء– يا صبور القلب– يا تاركا– يا عليل الطرف– يا عليل القلب) فهم تارة يلومونه في حبه، وأخرى يصبرون عليه، وأحيانا يبث لهم همومه، فلا بدّ أن يكون الرفيق مصاحباً له، لما له من أهمية بالغة في رحلته الحياتية.

وجاء في أسلوب النداء عنده النداء على أشياء مادية أو معنوية، مثل: (يا ذنوبي– يا وحشتي– يا دمع – يا شؤوني– أيا جزعي– يا بعد– يا قرب) وهي توحي بشدة هذه الأوصاف عليه، فذنوبه قد كثرت وهو يطلب من الله أن يغفرها له، ووحشته ساءت، ودمعه لم يعد يجف، فكل الأسباب تجمعت لوجود مثل هذه الأوصاف التي يمرّ بها في حياته.

ومن خلال الدراسة الإحصائية للأساليب الإنشائية في الديوان، يُظهِر الجدول التالي النسب التي تكرر فيها ورود هذه الأساليب في تراكيب وسياقات البنية التركيبية في ديوان ابن حمديس:

م	الأسلوب	عدد المواضع	النسبة
١	أسلوب الأمر	٢٥٤	٢٦,٣٨ %
٢	أسلوب التمني	٢٣	٢,٣٩ %
٣	أسلوب النداء	٢٢١	٢٢,٩٥ %
٤	أسلوب النهي	٥٣	٥,٥٠ %
٥	أسلوب الاستفهام	٤١٢	٤٢,٧٨ %

يعطي الجدول السابق إشارات دلالية متعددة من خلال النتائج الإحصائية للأساليب الإنشائية في ديوان ابن حمديس وذلك كما يلي:

أولاً: حظي أسلوب الاستفهام بالنصيب الأوفر من ناحية التوظيف، وكأنه يُظهر الحيرة التي يواجهها الإنسان في حياته، والتساؤلات التي يبحث عنها لبسط الأمور الأكثر تعقيداً في نواحي الحياة.

ثانياً: ساهمت الأساليب المتعددة في إثراء أسلوب ابن حمديس من الناحية التركيبية، التي ساعدت في تطوير هذه البنية حسب سياقها في الأبيات الشعرية ضمن إطار الغرض العام من القصيدة الكلية.

ثالثاً: للأساليب الإنشائية بشكل عام، وفي نصوص ابن حمديس بشكل خاص حدان، أحدهما: هو صيغة الأسلوب الإنشائي في إطار النص، والآخر: المعنى البلاغي لهذا الأسلوب ضمن السياق نفسه، وعند دمج هذين الحدين فإنهما يعطيان نتاجات أسلوبية ذات دلالة عميقة تكشف عن أهمية الأسلوب الإنشائي حينما يخرج عن المعنى الأصلي الذي وضع له، وهنا تكمن البلاغة.

ثانيا: الأساليب الخبرية

تُوَظَّفُ الأساليبُ الخبرية في الخطاب الشعري؛ لإفادة المخاطب حكماً ما، سواء كان هذا المخاطب جاهلاً بالحكم أم عالماً به، حيث يسمى الأول فائدة الخبر، والثاني لازم فائدة الخبر[١].

فإذا كان المخاطب خالي الذهن من الحكم، فإنّ المتكلم لا يحتاج إلى المؤكدات لتأكيد كلامه؛ لأنه سيتمكن من إيصال الخبر إلى ذهن السامع لمصادفته إياه خالياً ويسمى هذا الخبر ابتدائياً، أما إذا كان المخاطب متصوراً للحكم، متردداً فيه، فهو في موضع سؤال عن الحكم الذي يتردد فيه، أو في موضع إنكارٍ له أو خلافٍ معه، وجب أن نؤكد هذا الكلام بمؤكد واحد في الحالة الأولى ويسمى خبراً طلبياً، وبأكثر من مؤكدٍ في الحالة الثانية بحسب شدة الإنكار لإثبات صحة هذا الحكم عند السامع ويسمى خبراً إنكارياً[٢].

وكذلك الحال في النفي، عندما يكون المخاطب خالي الذهن من الحكم لا تحتاج لنفيه له أو تأكيده، أما إذا كان عنده تصورٌ له فأنت تحتاج لنفي هذا التصور باستخدام حرف نفي، وإذا كان في منزلة الشك والريب من هذا الحكم فيحتاج المتكلم إلى توكيد نفيه بأكثر من مؤكد لإزالة هذا الشك والريب[٣].

---

[١] انظر: الإيضاح: القزويني، ج١، ص٦٦.

[٢] انظر: الإيضاح: القزويني، ج١، ص٦٩-٧٠.

[٣] انظر: السابق: ج١، ص٧٦.

• أسلوب التوكيد:

ومن الأساليب الخبرية التي يستخدمها ابن حمديس في ديوانه، **أسلوب التوكيد**، ويعدُّ أسلوب التوكيد من الأدوات الدقيقة والمهمة في تقرير الخطاب الشعري؛ وذلك لأنّ "التوكيد من البحوث الدقيقة، وأنه لذو فوائد جمة، وأنه لجدير بجد وجهد، فترد عباراتك مؤكدة؛ لأنك حريص على بث الفكرة، وتقويتها وإثارة اهتمام النفوس بها"(١).

ومن خلال أسلوب التوكيد يستطيع المتلقي أن يستشعر الجوانب الدقيقة التي يريد الشاعر أن يثبتها للمتلقي، وكذلك يستطيع الشاعر أن يطلع المتلقي على حالته النفسية بطريقةٍ شفافة فهو يستخدم التوكيد ليدلل للمتلقي على حالة الحزن التي يستشعر بها لفقد عزيزٍ أو النشوة التي تغمر قلبه بما حصل عليه من ثناء أو مدح أو نصر، لذلك يعدُّ "التوكيد من أدق العناصر البلاغية، وأشفها في مراقبة أحوال النفس"(٢).

ومن خلال استقراء توظيف أسلوب التوكيد في النص، يُلاحظ استخدام الشاعر للمؤكدات بأوضاع مختلفة، حيث استخدم مؤكداً واحداً في بعض الجمل، ومؤكدين أو أكثر في جمل أخرى، ومن خلال المنهج الاستقرائي لأدوات التوكيد داخل النصوص كانت النتيجة كما هي موضّحة في الجدول التالي:

م	المؤكدات	عدد المواضع	النسبة
١	مؤكد واحد في الجملة	٤٥٢	٨٠,٧ %
٢	مؤكدان في الجملة	١٠٤	١٨,٥ %
٣	ثلاثة مؤكدات في الجملة	٤	٠,٧١ %

ويعبر الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه في النصوص من خلال المؤكدات المتعددة، حيث يستخدم مؤكداً واحداً ليصف حزنه وشوقه إلى وطنه وشجاعته بالانتصار في الحروب، وحبه للملوك والأمراء الذين يغدقون عليه العطاء، ويستخدم مؤكدين أو أكثر للتأكيد على ازدياد هذه المشاعر، حيث يكون حزنه شديداً وعميقاً، وشوقه مؤلماً وحبه مرهفاً. فالمؤكدات متعددة حسب الحالات النفسية المتعددة التي يمرّ بها الشاعر فيُبرِز فيها حزنه، أو فرحه أو قلقه أو اطمئنانه في سياق المواقف المختلفة التي يمرّ بها في حياته وتؤثر فيه وفي سكون حياته ونفسيته، ويمثّل ذلك

---

(١) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى، الطبعة السابعة، (القاهرة، مكتبة وهبة، د.ت)، ص٩٥.

(٢) السابق: ص٢٢٦.

رسالة المعتمد من سجنه في أغمات إلى ابن حمديس يخاطبه فيها ويصف حاله، فرد عليه ابن حمديس بمقطوعة شجية، يقول فيها:

وَكُنْـتَ مُسَـجّىً بِالظِّبَـا مِـنْ سُـجُونِهَا ... بِسُـورٍ لَهَـا إِنَّ السّـجُونَ قُبُـورُ[١]

فهو يصف الحال التي أصبح عليها المعتمد وانقلب إليها من ملكٍ تطيع البلاد أمره، إلى رجل مسجى داخل السجن لا يأبه به أحد ولا يهتم بزيارته شخص، محاطٌ بالأسوار لا يدري ما حلّ ببلده وشعبه من بعده، فأصبح سجنه كالقبر الذي يحجزه عن رؤية العالم الخارجي، يحجزه في حياة منفصلة لا يعرف منتهاها فلا هو خارج إلى الحياة الدنيا ولا هو ذاهب إلى الآخرة إنما هي حياة برزخية لا يدري متى تنتهي، فأصبح سجنه كالقبر، وقال:

إِنَّ الهَـوَا لَمُحِـيطٌ بِـالنُّفُوسِ فَقُـل ... هَل حَظُّهَا مِنهُ غَيْر الفَوْتِ بِالنَّفْسِ[٢]

وقد وظف في هذا البيت مؤكدين، وهما: إنَّ + اللام المزحلقة المتصلة بخبر إنّ، واللام المزحلقة لام مفتوحة وتستخدم للتوكيد وتدخل في "خبر إن المكسورة دون سائر أخواتها زائدة مؤكدة"[٣] حيث يظهر الشاعر شدة إحاطة الهوى والحب بالنفوس واقترابه من القلوب، فلا تستطيع نفس أن تهرب منه بدون أن يمسها ويتغلغل إلى أعماقها.

ومنه قوله وهو يرثي جاريته جوهرة التي ماتت غريقة في البحر:

وَمَـا نَجَـوْتُ بِنَفْسِـي عَنْـكِ رَاغِبَـةً ... وَإِنَّمَـا مَـدّ عُمْـرِي قَاصِـرٌ عُمْـرِكْ[٤]

فهو يعبر عن حزنه الشديد لفقدها وموتها أمام عينيه بدون أن يستطيع أن ينقذها من التهام موج البحر لجسدها، فاستخدم النفي والقصر بـ **(إنما)** ليبرر ما حدث معه، فهو لم يرغب بالنجاة بنفسه بدونها، ولكن قدر الله شاء أن يطول عمره، ويكون عمرها أقصر من عمره.

ومنه قوله في التسليم لأمر الله والإيمان بالقضاء والقدر:

سَـلّم الأَمْـرَ مِنْـكَ لله وَاعْلَـمْ ... أَنَّ مَـا قَـدْ قَضَـى بِـهِ سَـيَكُوْن[٥]

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٩.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٦.

[٣] اللمع في العربية: ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، تحقيق: فائز فارس، د.ط، (الكويت، دار الكتب الثقافية، د.ت) ص٤٢.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

وهي دعوة منه للتسليم بما قدّر الله للانسان، والإيمان بقضاء الله وقدره، ووظف في هذه الجملة مؤكدات متعددة، حيث استخدم **(أنّ)** مفتوحة الهمزة، و**(قد)** المتصلة بالفعل الماضي، لتفيد التوكيد، مع حرف **(السين)** الذي يفيد توكيد حدوث الفعل في المستقبل.

ومنه قوله لاهتدائه لقول شعر المديح وأنه لا يسير فيه ولا يقوله تعسفاً إنما هو حقائق واقعية، وما يقوله مدحاً في الملوك هو منطق صحيح:

لَقَدْ سِرْتُ فِي سُهُبِ المَدِيحِ هِدَايَةً   وَمِثْلِيَ فِيْهِ لَا يَسِيرُ تَعَسُّفَا(١)

وتتنوع وسائل التوكيد وأدواته التي يوظفها ابن حمديس في كل حكم بتنوع الجمل التي يتم تأكيدها، ومن هذه الوسائل التي يمكن استخدامها: "أنَّ، والقسم، ونونا التوكيد، ولام الابتداء، واسمية الجملة وتكريرها، ولو حكما، وأما الشرطية، وحروف التنبيه، وحروف الزيادة، وضمير الفصل، وتقديم الفاعل المعنوي لتقوية الحكم، ومنها (السين) إذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه؛ لأنها تفيد الوعد أو الوعيد وهذا مقتض لتوكيد الحكم، و(قد) التي للتحقيق، وكأن، ولكن، وإنما، وليت، ولعل، وتكرير النفي، وبعضهم عدّ أنَّ المفتوحة"(٢).

وعند استعراض وسائل التوكيد في الديوان نجد أنه يعتمد على أنواع متعددة ليوظفها في تراكيبه التي يعتمد عليها لتأكيد الأخبار والأحكام التي يخاطب بها المتلقي، ومن خلال المنهج الإحصائي لهذه الوسائل يمكن الحصول على عدد واسع من وسائل التوكيد التي اعتمدها ابن حمديس في تراكيبه المتنوعة حسب الحالة الشعورية التي يصفها ويحتاج إلى توكيدها وتقريرها عند المتلقي، ومنها:

١- **(قد + الفعل الماضي)**: وهي من أشهر الوسائل التي اعتمدها ابن حمديس في ديوانه، وقد وظفها في قوله وهو يمدح يحيى بن تميم، ويصف عطاءه للناس، حيث يقول:

مَلِكٌ تَنَاوَلَ أَسْبَابَ العُلَا بِيَدٍ   قَدْ أَوْدَعَ اللهُ فِيْهَا رِزْقَ مَنْ خَلَقَا(٣)

حيث جاء الحرف **(قد)** الذي يستخدم مع التحقيق مع **الفعل الماضي** لإثبات فعل وديعة الرزق في يد يحيى، لأنه يعتبر أن الله وهب يحيى بن تميم أسباباً من أسباب الرزق ليعطي الناس ما يحتاجونه من مال، أو يجد لهم عملاً يعيشون من خلاله، فهو يستحق الملك على هؤلاء الناس لأنه يمتلك هذه المقدرة التي تعدُّ موهبة وهبها الله له، لذلك وظف هذه الوسيلة للتعبير عن استحسانه لكثرة عطاء يحيى، وسؤاله عن المحتاجين للعطاء.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٨.

(٢) انظر: الإيضاح: القزويني، ج١، ص٧٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

ومنه قوله في قصيدته التي يعارض فيها قصيدة المعري، ويصف فيها الهوى:

وَإِنْ لَــمْ تَفُــزْ فَــوْزَ المُحِبِّــينَ بِــالهَوَى فَقَدْ نِلْتَ مِنْ بَرَحِ الصَّبَابَةِ مَا نَـالُوا[١]

حيث يخاطب المتلقي واصفاً الهوى بوجوب حصوله وفوزه به وكأنه سباق يسعى إليه ويتنافس عليه المتنافسون، وهو يؤكد على أن من لا يحصل عليه فقد نال نصيباً من ألم الصبابة، والشوق والبعد الذي يعمل في القلب ما يعمله.

وقال يذكر صقلية وبلده سَرَقُوسة ويصف حالها وما أحدثه فيها النصارى، ليبث أحزانه العميقة وأشواقه لرؤيتها:

وَكَيْــفَ وَقَــد سِــيمَت هَوَانَــاً وَصَــيَّرَتْ مَسَــاجِدَهَا أَيْـدِي النَّصَــارَى كَنَائِسَــاً[٢]

فهو يصف نهب النصارى لهذه المساجد، لتحويلها إلى كنائس، لجرح مشاعر المسلمين وليذيقوهم كأساً من العذاب، ففي قوله (فقد سيمت) يظهر الأسى والحزن في تركيبه الذي تذوقه رغم بعده عن وطنه وبعده عن هذه الأحزان إلا أن الانتماء الذي يكنّه لهذا الوطن يجعله يشعر به رغم البعد المكاني الذي يفصله عنه.

ومنه قوله في وصف الصبح ودفعه لليل واصفاً له وكأنه سيل يسوق ما يلقاه أمامه، ليرسم في ذهن المتلقي صورة جمالية إبداعية.

وَالصُّــبْحُ قَــدْ دَفَــعَ النُّجُــومَ عُبَابُــه فَكَأَنَّــهُ سَــيْلٌ يَسُــوقُ حبَابَــا[٣]

٢- **(إنَّ – أنَّ)**: ويستخدم الحرف (إنَّ) للتوكيد بدلاً من تكرار الكلام، حيث يُعَدُ "دخول (إنَّ) على الكلام للتوكيد عوضاً عن تكرير الجملة وفي ذلك اختصارٌ تامٌ، مع حصول الغرض من التوكيد"[٤] وقد وردت إنّ في ديوان ابن حمديس بأشكالٍ متعددة بحيث يكون اسمها اسماً ظاهراً، أو يكون ضميراً متصلاً، وقد تتصل اللام المزحلقة بها في أحيان أخر لتزيد توكيد الجملة، "فإن دخلت (اللام) في خبرها آكد وصارت (إن واللام) عوضاً من تكرير الجملة ثلاث مرات، وهكذا (أن) المفتوحة"[٥]، ويقول ابن حمديس مؤكداً على ما يفعله الزمان بالإنسان من مظاهر تدل على الكبر والمشقة والتعب مستخدماً التوكيد بإنّ:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٥.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٧.

[٤] اللباب في علل البناء والإعراب: البغدادي (أبو البقاء عبد الله بن الحسي، ت: ٦١٦هـ)، تحقيق: عبد الإله النبهان، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٩٥م)، ج١، ص٢٠٥.

[٥] السابق نفسه.

إنَّ الزَّمَـــانَ بِمَـــا قَاسَـــيْتُ شَـــيَّبَنِي وَلَـــمْ أُشَـــيِّبْهُ هَـــذَا وَالزَّمَـــانُ أَبِـــي[١]

ومن ذلك قوله يمدح الشريف علي بن أحمد الفهري ويذكر مناقبه بعدما أصيب في حادثة مات بعدها:

يَـــــا فَاتِكَـــــاً بِعُدَاتِـــــهِ أَبَـــــدَاً إنَّ الــــــذِّئَابَ تُبِيْـــــدُهَا الهُصُـــــرُ

شُـــــكْرَاً فَـــــإِنَّ السَّـــــعْدَ مُتَّصِـــــلٌ وُصِـــــلَتْ بِـــــهِ أَيَّامُـــــكَ الغـــــرُرُ[٢]

فهو يخاطب الشريف الفهري، ويصفه بأنه فاتك بالأعداء الذين يهابونه، فهو أصبح أسداً هصوراً يهزم أعداءه ويبيدهم، فيخرج الخبر إلى معنى المدح للشريف الفهري.

وقوله يفخر بنفسه ويصف نفسه بالباني المبدع للشعر وأنه لا يوجد زمان يمكن أن يُهدم فيه ما يبنيه من شعر:

إنِّـــي امْـــرُؤٌ أَبْنِـــي القَـــرِيضَ وَلَا أَرَى زَمَنَـــاً يُحَـــاوِلُ هَـــدْمَ مَـــا أَنَـــا بَـــانِي[٣]

ويخاطب أهل بلده ويحرضهم على الجهاد بقوله:

دَعُـــوا النَّـــوْمَ إِنِّـــي خَـــائِفٌ أَنْ تَدُوْسَـــكُمْ دَوَاهٍ وَأَنْـــتُم فِـــي الأَمَـــانِي مَـــعَ الحُلْـــمِ[٤]

فهو يدعوهم إلى ترك النوم والأعداء متربصون بهم، ويؤكد خوفه عليهم من بطش عدوهم بهم، ومن المصائب التي ستحل بهم إذا ما غرقوا في أمانيهم وأحلامهم.

ويؤكد حنينه وشوقه لوطنه، حيث يقول:

إنِّـــي امْـــرُؤٌ مِمَـــا طُرِقْـــتُ مُهيَّـــدٌ بِفِـــرَاقِ أَهْلِـــي وَانْتِـــزَاحِ بِـــلَادِي[٥]

وهذا البيت من القصيدة التي يتحدث فيها عن رثاء ابن أخيه الذي ذكّره بأحبابه وغيابه عنهم وعن وطنه، وهو حيث يوظف التوكيد بالحرف **(إنّ)** مع ضمير المتكلم ليثبت للسامع بأن قلبه مفزوع ومروّع من فراق أهله وبُعده عنهم، فهو يتحرق شوقاً للقاء الأهل والعودة إلى البلاد، فالتوكيد في هذا البيت يثبت ما بعده من الفزع لفراق الأهل وينفي للسامع الريبة والشك في ارتياحه في غربته وبُعده عن أهله وأوطانه، وهو يكثر من استخدام هذه المؤكدات عند ذكر أهله وأوطانه.

وقوله مؤكداً على ضرورة ترك السيرة الحسنة عند الناس للحصول على ثناء حسن يبقى إلى ما بعد الممات:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٧.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٠.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٥٠١.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ١٢١.

إنَّ حُسْــــنَ الثَّنَـــــاءِ بَعْـــــدَكَ يَبْقَــــى   لَـــكَ بِالــــذِّكْرِ مِنْـــهُ عَــيْشٌ مُكَــرَّر[١]

ويصف نفسه بقوة القلب وتحمله للشدائد حيث يقول:

وَإنِّــــي لَـــــذُو قَلْـــبٍ أَبِـــيٍّ حَمَلْتُــــهُ   لِيَحْمِـــلَ عَنِّـــي مُـــثْقَلاتِ الشَّـــدَائِدِ[٢]

وعند مدحه لعلي بن يحيى يصف عطاءه من خلا التأكيد على أن عطاءه لو كان غيثاً لأنبتت الأرض الصخرية من غيثه وعطائه، وهو كالبحر لكن ماءه عذبٌ نمير يرتوي منه الظمآن، موظفاً لهذا التوكيد الحرف (أنّ) ليقرر هذا المديح للممدوح ويثبت له هذه الصفات التي يمتاز بها عن غيره في العطاء غير المحدود، فيقول:

ذُو عَطَـــاءٍ لَـــو أَنَّـــهُ كَــــانَ غَيْثَــــاً   أَوْرَقَــتْ فِــي المُحُــولِ مِنْــهُ الصُّــخُورُ

تَحْسَـــبُ البَحْـــرَ بَعْــضَ جَــدْوَاهُ لَــوْلَا   أَنَّـــهُ فِـــي الـــوُرُودِ عَـــذْبٌ نَمِيـــرُ[٣]

٣- **(لقد)** وهي تستخدم للتوكيد وتتكون من (اللام) و (قد) وقد وردت في مواضع متعددة وعبّر فيها الشاعر عن حالات شعورية مختلفة من حزن وفرح وفخر ومدح، ومنها قوله في قصيدة غزلية يصف فيه خضوعه للحب، حيث يقول محاوراً صاحبه الذي يؤكد خضوعه للحب فيجيبه ابن حمديس بأن عز المحب في خضوعه واستكانته لمن يحب:

قَـــالَ العـــذُولُ: لَقَـــدْ خَضَـــعْت لِحُبِّـــهِ   فَأَجَبْتُـــهُ: عِـــزُّ المُحِـــبِّ خُضُـــوْعُهُ[٤]

وقال يصف الغربة:

لَقَــــدْ أَرْكَبَتْنِـــي غُرْبَـــةُ البَـــيْنِ غُرْبَـــةً   إِلَـى اليَوْمِ عَنْ رسْمِ الحِمَـى بِي تَرسُمُ[٥]

يصف عناءه في غربته التي طالت وطال بها عذابه وشوقه للقاء أهله من خلال التركيب الذي وظف فيه أسلوب التوكيد باستخدام الأداة (لقد) مع الفعل (أركبتني)، والذي يدلل على أنه لم يكن يود أن يركب موجة الغربة بنفسه إنما هي جاءت إجباراً له على ترك الوطن والتغرب عنه، فهو يظهر حسرته على ترك الوطن والغربة التي يحياها بعيداً عن ذويه، ويقول في موضع آخر:

لَقَــــدْ حَنَّــــتْ إِلَـــى مَثْـــوَاكَ نَفْسِـــي   كَمُرْزِمَــــةٍ إِلَــــى وَطَــــنٍ تَتُــــوقُ[٦]

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٤.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ١٣٥.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٦.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣١٤.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٨.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٣.

وفيه هذا البيت يخاطب ابن عمته الذي أرسل إليه رسالة يطالبه بالعودة إلى وطنه، حيث يعتذر ابن حمديس في هذه القصيدة عن العودة إلى الوطن، معللاً ذلك بالظروف المحيطة به، لكنه يؤكد شدة حنينه إلى وطنه وتشوقه وتوقه لرؤية أحبابه وأصحابه هناك وصعوبة الحياة بعيداً عنه في الغربة، حيث يوظف في هذا البيت أكثر من مؤكد لإثبات شوقه.

فهو قد استخدم **(اللام)** مع **(قد)** التي تستخدم للتحقيق مع **تقديم** كلمة **(مثواك)** على نفسي ليدلل على شوقه الزائد إلى هذا المكان الذي يقصد به الوطن.

ويُلاحظ أن الخبر يخرج عن معناه الحقيقي حينما يتحدث ابن حمديس عن الوطن والشوق إلى أهله إلى معنى إظهار التحسر على بعده عن الوطن، فحينما يتذكر الوطن من خلال الأخبار التي تصله عنه يشعر بالحسرة والحزن لهذا الفراق والبعد الذي قُدِّر له في حياته.

٤- **لام التوكيد:** وقد اقترنت لام التوكيد بجواب الشرط في معظم التراكيب التي تم توكيدها به، فاللام تقع غالباً مؤكدة في جواب الشرط، وذلك كقوله حينما جاءه خبر وفاة والده وهو بعيد عنه قال في قصيدة يرثيه فيها:

وَنَفْسِــــي وَإِنْ مُـــدَّ فِـــي عُمْرِهَـــا   لَمَـــا لَقِيَـــتْ نَفْسُـــهُ لاَقِيَـــه(١)

ففي هذا البيت يعتمد الشاعر على أسلوب الشرط المقترن جوابه بلام التوكيد في قوله: (لما لقيت نفسه)، حيث يتمنى الشاعر أن لو طال عمره لكي يلتقي بوالده ويقف معه حتى لا يصاب والده بمكروه، فكأنه سيكون المنقذ لوالده من حوادث الزمان، ويخرج التوكيد في هذا البيت إلى معنى الوعد، بحيث يعد الشاعر والده بحمايته إذا طال عمره، ولكن القدر أقوى من إرادة البشر.

وقوله يمدح علياً ويعليه على شعره الذي يكتبه فيه حتى لو كان قد نظم ونسج شعره من الدر فعليٌّ أعلى وأشرف من هذا الشعر المنسوج من الدر، يقول:

وَلَــوْ كُنْــتُ مِــنْ دُرِّ الــدَّرَارِيْ نَظَمْتُــهُ   لَكَــانَ عَلِــيٌّ مِنْــهُ أَعْلَــى وَأَشْــرَفَا(٢)

فجواب الشرط كان علي منه أعلى مقترن بلام التوكيد التي تؤكد هذا الجواب، ومنه خطابه للمحبوبة التي تهجره فيقول:

إِنْ دَامَ هَجْــرُكِ لِــي بِــلاَ سَــبَبٍ   فَلأَنْــتِ قَــاتِلَتِي بِــلاَ شَــكِّ(٣)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٥.

٥- **القصر**: ويعدُّ القصر من أساليب التوكيد و"تقرير الكلام وتمكينه في الذهن لدفع ما فيه من إنكار أو شك"[١] وقد ورد عن السكاكي أنه قال: " القصر ليس إلا تأكيدًا على تأكيد"[٢].

ومن طرق القصر المستخدمة في شعر ابن حمديس، القصر بـ (إنما) والقصر بـ (النفي وإلا الاستثنائية)، وقد وردت في الديوان بشكل واسع، ومن أمثلة التوكيد بالقصر بإنما قوله في قصة يرويها في شعره حينما قابل محبوبته في الليل لقاءً لا تنتابه ريبة، وخرج الصباح فتنهد مرتاعاً لا مما حدث إنما من الصباح الذي أقبل فهو في اعتقاده لم يفعل شيئاً يجلب له الروع والخوف:

تَنَهَّـــدْتُ مُرْتَـــاعَ الفُـــؤَادِ وَإِنَّمَـــا   تَنَهَّـدْتُ لِلصُّـبْحِ الَّـذِي يَتَـنَفَّسُ[٣]

ثم يذكر مَنْ صورتها تؤرقه في ليله وقد ذهب عنه النوم، وتتراءى له صورتها في عيونه، ويستحضرها فكره فلا تستطيع الجفون أن تغفو، فتراه يؤكد على هذه الحادثة باستخدام القصر بإنما، يقول:

مِـنْ أَيْـنَ لِـي فِـي الهَـوَى نَـوْمٌ فَيَطْرِقُنِـي   خَيَـالُ مَـنْ نَوْمهَـا يُغْـرِي بِـيَ الأَرَقَـا

وَإِنَّمَـــا الفِكْـــرُ فِـــي الأَجْفَـــانِ مَثَّلَهَـــا   فَمَـا كَـذَبْتُ عَلَـى جِفْنِـي وَلَا صَـدَقَا[٤]

وكان (النفي والاستثناء) وسيلة أخرى من وسائل التوكيد من خلال القصر، الذي وظفه ابن حمديس في ديوانه ومنه قوله في الجليس الصالح:

وَأَلفَيـــتُ الجَلِـــيسَ عَلَـــى خِلَافِـــي   فَلَسْـــتُ مُجَالِسَـــاً إِلَّا كِتَابَـــا[٥]

فهو قد أبصر اختلافه مع جلسائه واختلاف أفكارهم ووجهات نظرهم وأهوائهم فآثر أن يقصر صحبته على الكتب ومجالستها، فهي نعم الصديق الحسن الذي يسر النفس وتبحر فيه إلى عوالم وفضاءات متعددة ومختلفة.

وكذلك حين يهنئ علياً بالولاية بعد تعزيته في وفاة أبيه، حيث يذكر بطولاته وأمجاده، ويصف قدرته في إدارة الحروب واجتذاب النصر على الأعداء يقول:

لَمَّـــا سَـــرَيْتُ بِجَـــيْشٍ كُنْـــتَ جُمْلَتَـــهُ   وَمَـــا رَفِيقَـــاكَ إِلَّا النَّصْـــرُ وَالظَّفَـــرُ[٦]

---

[١] الإيضاح: القزويني، ج٣، ص٥.

[٢] مفتاح العلوم: السكاكي، ج٣، ص٢٩١، الإيضاح: القزويني، ج٣، ص٢٣.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٧.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ١٥.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٣.

فعندما يخرج علي بجيشه لا يرافقه إلا اثنان: النصر على الأعداء والظفر بغنائم كثيرة، من هذا العدو، فلا يراود أحداً شكٌ في قدرة علي على الانتصار على الأعداء والتنكيل بهم، فليس هناك من خيارات أخرى إنما هما أمران حتميان: نصرٌ على الأعداء، وظفرٌ بما في أيديهم.

ومنه قوله يمدح الأمير يحيى بن تميم:

وَعِفَّـــةُ سَــيْفٍ، لَــيْسَ يَبْــرُقُ بِــالرَّدَى إِذَا سَـــلَّه إِلَّا عَلَـــى رَأْسِ ظَـــالِمِ[1]

فسيفه مصان، يستطيع التحكم به، فلا يسله من غمده لأسبابٍ واهية، إنما يسله ويجرده من الغمد لإظهار الحق وأخذه من الظالمين، الذين يسلبون الضعفاء حقوقهم، ويذلونهم ببطشهم وظلمهم وجبروتهم، فيحيى هو نصير المظلومين والمنتصر لهم، وبهذا فقد قصر ابن حمديس استلال سيف يحيى على القضاء على الظالمين من خلال أسلوب القصر بالنفي والاستثناء.

٦- **القسم:** والقسم من الوسائل التي يؤكد بها المتكلم كلامه للمخاطب؛ وذلك لأنَّ "القسم ضرب من الخبر يذكر ليؤكد به خبر آخر"[2]، وقال سيبويه: "اعلم أنَّ القسم توكيدٌ لكلامك"[3]، ويتكون القسم من:

حرف القسم (الواو –التاء – الباء) + المقسم به+ جملة القسم

وكان ابن حمديس قد كبر في السن وغزا الشيب شَعره، فبدأ يتوجس خيفة؛ لأن الشيب نذير باقتراب الأجل، فأخذ يقسم مؤكداً على ذلك بقوله:

لَعَمْــــرُكَ مَــــا الشَّــيبُ إِمَّــــا بَـــدَا بِفَوْدَيــــكَ إلا الـــرَّدَى أَو أَبُــــوْه[4]

فهو يقسم على أن الشيب إذا ظهر بالفودين وهما جانبا الرأس من ناحية الأذنين[5] فإنه نذير بالهلاك والموت، فليعمل الإنسان لما قد يأتيه فجأة، فالشيب تربطه علاقة بالموت.

ويقول أيضاً في الزهد في هذه الدنيا، داعياً إلى مواصلة العمل للآخرة وهجر الدنيا الزائلة التي ستفنى يوما:

وَهَـــذَا لَعَمـــرِي كُلّـــهُ غَيْـــرُ كَـــائِنٍ فَـــأُخرَاكَ وَاصِـلهَا وَدُنْيَـــاكَ فَاهْجُرْهَـــا[6]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٧.

(2) اللمع في العربية: ابن جني، ص١٨٣.

(3) الكتاب: سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر، ت: ١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٨م)، ج٣، ص١٠٤.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٩.

(5) الصحاح: الجوهري، ج٢، ص٥٢٠.

(6) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٥.

يقسم مؤكداً على أن العمر الذي مضى لا تشعر به فهو غير كائن، مضى وكأنه لم يكن بالأصل، لسرعة ما مضى، فعلى الإنسان أن يستدرك ما بقي له من عمره قبل أن يفنى بدون أن يشعر وليتجه لهجر الدنيا والعمل للآخرة.

٧- **النون الخفيفة والثقيلة:** و"لتوكيد الفعل نونان: ثقيلة، وخفيفة"[١] ويؤكد بهما فعل الأمر والمضارع أما الماضي فلا يؤكد بهما مطلقاً[٢] وقد استخدم ابن حمديس التوكيد بالنون الخفيفة التي تدخل على الفعل المضارع، ومنه قوله:

لَا تُطْلِقَنْـــه وَاجْعَـــل الصَّـــمْتَ قَيْـــدَه   وَصَـــيِّر إِذَا قَيَّدتَـــهُ سِـــجْنَهُ الفَمَـــا[٣]

يوصي ابن حمديس بالحرص من اللسان وعدم إطلاق العنان له في الحديث؛ لأنه لا بد أن يوقع صاحبه في الخطأ، ويجب أن نحرص على المحافظة عليه وتقييده، لنجعل الفم سجناً له، فهو كثير الخطأ، وكثير الخطأ لا بد أن ينال جزاءه، وهو الحبس والسجن في الفم.

ويقول أيضاً:

فَـــلَا تَـــأْمَنَنْ مِـــنْهُنَّ إِنْ كُنْـــتَ حَازِمَـــاً   وَلَا مِـنْ هَوَاهَـا المَـرْءُ خَـبْلَاً وَلَا خَـتْلاً[٤]

من خلال أسلوب النهي مع نون التوكيد الخفيفة يحذر في خطابه الشعري للمتلقي الحازم ذي العقل الراجح بعدم ائتمان النساء على شيء، ولا يأمن منهنّ الفساد والغدر، حتى وإن وقع في حبهن، لأنهن غير مأمونات.

٨- **التوكيد بالتكرار وبالمفعول المطلق:** يذكر ابن جني في كتابه اللمع أن من الأغراض التي يذكر فيها المفعول المطلق توكيد الفعل[٥]، وذلك المفعول المطلق مبني على اشتقاق المصدر من الفعل في نفس الجملة، وذلك يدخل في مواضع التكرار والإعادة، وإعادة المؤكَّدِ بلفظه أو بمرادفه من مواضع التوكيد اللفظي[٦]، ومنه قوله:

حَمَيْـــتَ حِمَـــى المُلْـــكِ بِالمُرهَفَـــاتِ   وَدُمـــتَ لَـــهُ فِـــي المَعَـــالِي دَوَامَـــاً[٧]

---

[١] أوضح المسالك: ابن هشام، ج٤، ص٩٣.

[٢] انظر: أوضح المسالك: ج٤، ص٩٣-٩٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٧.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٦.

[٥] انظر: اللمع في العربية: ابن جني، ص٤٨.

[٦] انظر: البلاغة العربية: عبد الرحمن بن حسن الدمشقي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار القلم، بيروت، الدار الشامية، ١٩٩٦م)، ج٢، ص١٠٩.

[٧] ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٥.

وهو يخاطب الأمير يحيى بن تميم، ويمدحه بحمايته للمُلك بالسيوف الرقيقة المرهفة، ثم يدعو له بالدوام والبقاء لهذا المُلك الذي حماه بنفسه، مستخدماً في ذلك التوكيد بالمفعول المطلق، وهو المصدر (دواماً) المشتق من الفعل (دمت)، فهو يؤكد في خطابه للأمير دعاءه له بالبقاء والدوام على حالٍ من المعالي يستطيع بها أن يذب يد الأعداء عن ملكه.

ومنه قوله يمدح الحسن بن علي:

وَبَقِيتَ بَقَاءَ مُجَاهِدَةٍ وَسَلَكْتَ لِكُلِّ عُلىً سُفُنَا[(١)]

ذكر في القصيدة مناقب الحسن من كرمٍ وجودٍ وشجاعةٍ وإقدام، إلى أن أنهى قصيدته بالدعاء له بالبقاء، ولكنّ هذا البقاء بقاءُ جهاد وقوة يمنحها الله له ويمضي بها نحو العلا.

٩- **التوكيد المعنوي**: ويكون بذكر ألفاظ: النفس – أو العين – أو كُلّ – أو جميع – أو عامّة – أو كِلاَ – أو كلتا، بشرط أن تتصل بضمير يناسب المؤكَّد[(٢)]، ومنها قوله:

قَد مَاتَ يَحْيَى فَمَاتَ النَّاسُ كُلُّهُم حَتَّى إِذَا مَا عَلِيٌّ جَاءَهُم نُشِرُوا [(٣)]

حياة الناس وموتهم متعلقة بحياة الملوك، فهو في هذا البيت يعزي ويهنئ، يعزي عليّاً بوفاة والده، ويهنئه بالولاية التي حصل عليها، وذلك من خلال ربط موت الناس (كلهم) بموت يحيى، وذكر (كلهم) ليفيد اتساع الرقعة التي يحكمها الحاكم وتعلق عدد واسع من البشر بحكمه، إلى أن جاء ولي العهد ليحصل هؤلاء الناس على حياتهم.

ومن خلال توظيف المنهج الإحصائي لدراسة أسلوب التوكيد في ديوان ابن حمديس يُلاحظ استخدام وسائل التوكيد المتعددة في الديوان من خلال الجدول التالي:

م	وسائل التوكيد	عدد المواضع	النسبة
١	قد + الفعل الماضي	١٩٦	٢٥,٧ %
٢	إنَّ	١٦٧	٢١,٩ %
٣	أنَّ	٨١	١٠,٦ %
٤	أسلوب القسم	٥	٠,٦٦ %
٥	لام التوكيد	٨٥	١١,١٧ %
٦	نون التوكيد الخفيفة والثقيلة	١٠	١,٣١ %
٧	لقد	٣٩	٥,١٢ %
٨	أسلوب القصر	١٥٠	١٩,٧ %

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

(٢) انظر: البلاغة العربية: عبد الرحمن الدمشقي، ج٢، ص١١٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢١.

٩	التوكيد اللفظي من خلال التكرار	١٩	٢,٥ %
١٠	التوكيد المعنوي بـ (كل + جميع)	٩	١,٢ %

من خلال العرض السابق لأسلوب التوكيد ووسائله، والنتائج الواضحة في الجدول السابق، يمكن استنتاج ما يلي:

أولاً: وظّف ابن حمديس أسلوب التوكيد في خطابه الشعري ليؤكد للمتلقي بعض الصفات والخصائص التي يمكن أن يرتاب فيها المتلقي أو يقف عندها موقف المتشكك أو المنكر لها، ومن خلال التوكيد يزول هذا الشك والارتياب ليتحول إلى حقائق واقعية لا شك فيها ولا جدال.

ثانياً: يخرج أسلوب التوكيد إلى أغراض متعددة يقصدها الشاعر من خلال أسلوبه ليظهر للمتلقي الأثر الناتج من خطابه، وذلك مثل المدح وإظهار الحسرة والحزن، والفخر وغيرها.

ثالثاً: تم الاعتماد في أسلوب التوكيد على وسائل متعددة ومتنوعة، وذلك بحسب مقتضى حال السامعين، فاستخدم مؤكداً واحداً في بعض التراكيب، واستخدم أكثر من مؤكد في تراكيب أخرى.

رابعاً: إن أهم الوسائل التي استخدمها الشاعر في تراكيبه هي قد التي تأتي مع الفعل الماضي، وذلك لتأكيد الأحداث والأمور التي وقعت في زمن قبل زمن القصيدة.

خامساً: هناك بعض وسائل التوكيد أكثر الشاعر من اعتماده عليها بنسبة أكبر من اعتماده على غيرها، وذلك مثل التوكيد بـ (قد+ الماضي) وإنّ، والقصر بأنواعه.

- **أسلوب النفي:**

ومن الأساليب الخبرية التي وظّفها ابن حمديس في قصائده الشعرية **أسلوب النفي**، الذي استخدمه ليدلل على نفيه لقضية معينة، أو حدث ما وصل إلى الآخرين بطريقة مغايرة، بحيث يكون النفي إنكاراً لما قد حصل، فيُثبِت به نقيضَ هذا الحدث.

والنفي في اللغة: "ضدُّ الإيجاب، نفيتُه نَفْياً، وَأهل الْمنطق يسمونه سَلْباً. وصَاحب الْعين: الجُحودُ: نقيض الإقرار جحَدَه يجحَده جَحْداً"[1].

أما في **الاصطلاح** فهو: الإخبار عن ترك الفعل.[2]

---

[1] المخصص: ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، ت: ٤٥٨هـ)، تحقيق: خليل إبراهم جفال، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م)، ج٤، ص١٦٦.

[2] التعريفات: الجرجاني، ص٢٤٥.

وحروف النفي متعددة، لكن أصل هذه الأدوات "**لا، وما** لأنّ النفي إمّا في الماضي، وإمّا في المستقبل، والاستقبال أكثر من الماضي"[1]، ثم أضيفت لهما باقي الأدوات لتعطي دلالات متعددة أكثر، مثل دلالة النفي في الحال، ودلالة النفي المطلق في المستقبل.

ومن أدوات النفي التي استخدمها ابن حمديس: **(لا – ما – ليس – لم –لن– لما)** وقد وظّفها في مواضع متعددة حسب ما يقتضيه كل حرف منها، وذلك على النحو التالي:

١- **لم النافية:** وهي حرف لا يدخل إلا على الفعل المضارع لينفي حدوثه في الأزمنة الماضية[2]، وقد وظّفه ابن حمديس عند وفاة زوجته، حيث أخذ يرثيها ويذرف الدموع حسرة لفقدها ويصف حزنه الشديد عليها بقوله:

لَـمْ أَقُـلْ وَالأَسَـى يُصَـدِّقُ قَـوْلِي   جَمُـدَتْ عَبْرَتِـي فَلُـذْتُ بِحُلْمِـي[3]

هو ينفي القول عن نفسه أن عبرته ودمعته جمدت عند موتها؛ ليتحمل الموت بالحلم والصبر؛ إنما دموعه تُسكب بكل أسى وحزن على فقدان شريكة حياته التي لا يستطيع أن يكفّ دمعه عنها؛ لأن برّها له يمنعه من الوفاء لها بسكب الدموع حسرة عليها.

وقوله:

وَلَـمْ أَسْـمَع بِـأَنَّ عُيُـونَ عَـيْنٍ   تَفِـيضُ سِـهَامُهُنَّ عَلَـى القُلُـوبِ[4]

قد عذبت قلبه معذبة القلوب، فكأن نظراتها أصبحت سهاماً تطعن قلبه فتدميه، لذلك أخذ ينفي سماعه عن السهام التي تخرج من العيون ليظهر تعجبه واستغرابه من هذا العذاب الذي يشعر به عند نظر معذبة قلبه إليه.

ويصف صبره على الأعداء في أرض المعركة التي ذاقوا فيها الويل والعذاب لينالوا الحرية والراحة التي لا تنال إلا بالكد والتعب والمشقة، فيستخدم أسلوب النفي بـ (لم) مع الاستثناء؛ لينفي حصوله على الشهد والحياة الكريمة إلا من خلال تذوقه للعلقم، ليؤكد على أن الحياة الكريمة لا تؤخذ بسهولة ويسر إنما تحتاج إلى عذاب وتضحيات، فيقول:

صَـبَرْنَا لَهُـم صَـبْرَ الكِـرَامِ وَلَـمْ يَسُـغْ   لَنَـا الشَّـهْدُ إِلَّا بَعْـدَمَا سَـاغَ عَلْقَـمُ[5]

---

[1] البلاغة العربية: عبد الرحمن الدمشقي، ج١، ص٢٠٩.

[2] انظر: الطراز: العلوي، ج٢، ص١١٠

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٩.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٦٨.

[5] ديوان ابن حمديس: ص ٦٨.

ويظهر التركيب في هذا البيت من خلال استخدام النفي بالحرف (لم) الذي دخل على الفعل المضارع لينفي حصول تذوق الشهد، ثم يؤكد ذلك من خلال الاتصال بالاستثناء المسبوق بالنفي ليدلل على المصاعب التي واجهها لتحقق الجملة الأولى، وبذلك يكون التركيب:

(لم) حرف نفي للزمن الماضي + (فعل مضارع) = عدم تذوق الشهد

الجملة المنفية(لم يسغ) + (إلا) الاستثنائية= توكيد الحصول على الشهد بعد تذوق العلقم.

ومن ذلك قوله يرثي ابن أخته:

لَـــمْ أَنْتَفِـــع بِـــالنَّفْسِ بَعْـــدَ عَزَائِهَـــا فَكَأَنَّهَـــا عَـــيْنٌ بِغَيـــرِ سَـــوَادِ(١)

أصبح من حزنه الشديد يعزي نفسه التي لم يعد لها نفع وهي تعيش في الغربة تماماً كما العين التي لا يوجد بها سواد فهي عين موجودة لكن لا نفع منها، فبعد أن بدأ يفقد أحبابه واحداً تلو الآخر شعر بأنه لا قيمة له ولنفسه في هذه الحياة.

٢- **لا النافية:** وهي تدخل على الفعل والاسم، وتدل على النفي مطلقاً، وتُذكر لنفي الأزمنة المستقبلة(٢) ومن المواضع التي استخدمها فيها حينما مدح الأمير علي بن يحيى فقال:

نَصَـحتْ لَـهُ الـدُّنْيا فَـلا غِـشٌ لَهَـا وَسَـخَتْ بِـهِ الأَيَّـامُ وَهِـيَ شِـحَاحُ(٣)

حيث يذكر صفاء الدنيا لعلي بن يحيى فلم يعد فيها غش، وأصبحت سخية لها بعطائها رغم أنها شحيحة على الآخرين، لكن لأن علياً يتحلى بصفات متميزة عن الآخرين فإن الدنيا تغيرت في وجهه، واستطاع أن يجعلها تحت أمره وطوعه، فتنقلب من الغش إلى الأمانة، ومن الشح إلى السخاء.

وقوله يمدح علياً أيضاً، ويصف حمايته للحقيقة ونشره للأمان:

حَـــامِي الحَقِيقَـــةِ عَـــادِلٌ لَا تَتَّقِـــي فِـــيْ أَرْضِـــه شَـــاةٌ عَـــدَاوَةَ ذِيْـــبِ(٤)

فمن شدة عدله وبعده عن الظلم لم يعد هناك أحد يطلب حقاً من أحد، فالحقوق كلها مردودة لأصحابها والناس يعيشون بأمان تام؛ لأنهم يَعُونَ بأن هناك ملكاً سيعيد الحق لأصحابه، حتى الشاة في أرضه أصبحت في مأمن من كيد الذئاب الجياع التي تبحث عن أسباب الحياة.

وحين اكتشف أن المخلوقات ضعيفة أمام قدرة الله وعظمته ومهما بلغت قدرة البشر فإنها لا تذكر أمام قدرة الخالق وعظمته، فأخذ يتوسل إلى الله ويرتجيه، نافياً عن نفسه اعتماده على الخلق

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٠.

(٢) انظر: الطراز: العلوي، ج٢، ص١١١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٩.

الضعيف؛ لأنهم في رأيه لا يساهمون في تحويل الحياة من حلوةٍ إلى مُرَّة لو كان فيها طعمٌ حُلْوٌ، ولا يقدرون على عكس ذلك، فأخذ يقول:

أَيَـــا رَبِّ إِنَّ الخَلْـــقَ لَا أَرْتَجِـــيهم فَكُــلُّ ضَــعِيفٍ لَا يُمِــرّ وَلا يُحْلِــي[١]

وقال يتغزل ويتألم من فراق المحبوبة:

فَـــــارَقْتُكُمْ وَفُـــــرَاقُكُمْ صَـــــعْبُ لَا الجِسْـــمُ يَحْمِلُـــهُ وَلَا القَلْـــبُ[٢]

فالفراق صعب ومر، لا يتحمل عناءه الجسم، ولا للقلب قدرة لتحمل ألمه، فهو صعب كما يصفه، لذلك ينفي عن نفسه القدرة والاستطاعة لتحمل هذا الحمل والفراق.

٣- **لن النافية**: تدخل على الفعل المضارع وتنصبه، وهي تذكر للنفي المطلق للأزمنة المستقبلة؛ لذا فهي تفيد تأبيد النفي، وقولنا: لن أفعله يماثل القول: لا أفعله أبداً[٣]، ومنه قوله تعالى: ﴿**لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا**﴾[٤].

لقد جرّب ابن حمديس الغربة ونال قسطاً كبيراً من ألمها وعنائها، فعاش التجربة المريرة، وخاضها، فلم يرد أن ينال أحدٌ ما ناله منها فقال يحكي معاناته منها:

وَإِيّـــاكَ يَوْمَـــاً أَنْ تُجَـــرِّبَ غُرْبَـــةً فَلَــنْ يَسْــتَجِيزَ العَقْــلُ تَجْرِبَــةَ السُّــمِّ[٥]

أخذ ابن حمديس على عاتقه تحذير الآخرين من شر الغربة، فهي كالسم الذي لن يفكر العقل أبداً في تجربته، ولن يستجيزه لأحد مهما كان الثمن.

فقد حدد الشاعر للمتلقي علاقة الغربة بالإنسان، فهي غير مجازة له لما لها من ضرر كبير، كما أن السم غيرُ مجاز لأنّ العقل يرفض الضرر الواضح والبيِّن، فيأمر الإنسان بالابتعاد عنه وتركه.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٧.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٨.

[٣] انظر: الطراز: العلوي، ج٢، ص١١١، انظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، ت: ٩١١هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، د.ط، (مصر، المكتبة التوفيقية)، ج٢، ص٣٦٥.

[٤] الحج: ٧٣.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

وحينما أخبر المنجمون علياً بن يحيى بأن موعد موته قد اقترب، وجاء الوعد المحدد من المنجم، ولم يحدث لعلي شيء، أخذ ابن حمديس يكذب المنجمين ويمدح عليّا في مناقبه، ويفخر بها، فقال:

وَلَن يَخدَعُوا فِي الحَربِ -وَهوَ مُبِيدُهُم-   فَتَىً كَانَ مَولُوداً مِنَ الحَربِ فِي حِجْرِ[1]

فالفتى هو علي بن يحيى، وهو معتاد على الحروب منذ ولادته وهو يعرف مكائد الحرب كلها، فلن يستطيع الأعداء التغلب عليه وهو يمتلك الحنكة والدهاء اللذين يبيدهم بهما، فليس من المنطق أن يستطيع المهزوم أن يخدع المنتصر وصاحب الخبرة في الحروب.

٤- **ما النافية:** وهي تدخل في الجملة لنفي الحال، سواء كان دخولها على الفعل، أو على الاسم، وتكون رافعة للخبر على لغة تميم أو ناصبة له على لغة الحجاز[2]، يقول:

يَا وَيْحَ قَتْلَى العَاشِقِينَ وَإِنْ هُمُ   شَهِدُوا حُرُوبَاً مَا لَهُنَّ جِرَاحُ[3]

فهو ينفي وجود الجراح المادية عن الحروب الناتجة من العشق، حيث يعتبر أن الحياة التي يعيشها العاشقون حياة مليئة بالحروب، لكنها بعيدة عن الجراح فهي حرب نفسية، وليست ميدانية، وبذلك يعبر عن المشاعر النفسية التي يشعر بها العاشقون، وهي تماثل المشاعر النفسية التي يشعر بها المحاربون في الجيوش حيث الآثار السلبية المترتبة عنها.

ويقول في مدح يحيى بن تميم:

وَمَا رَأَى نَاظِرٌ مِنْ قَبْلِهِ أَسَدَاً   قَدْ أَكْمَلَ اللهُ فِيهِ الخَلْقَ والخُلُقَا[4]

فهو يصف يحيى بالأسد، وينفي عن الناظرين رؤية الأسود غير يحيى، فكأنه لا يوجد أحد يتصف بصفات الأسد من الشجاعة والقوة غيره، لأن الله قد حسّن خَلقه وأكمله، وأكمل له أخلاقه. وبهذا يكون الغرض من هذا النفي مدح يحيى وإظهار قوته وقدرته وشجاعته.

ويعيد ذكر تجربته عن الغربة وما يجده فيها من صعوبات حيث يقول:

وَمَا شَيَّبَ الإِنْسَانَ مِثْلُ تغرُّبٍ   يَمُرُّ عَلَيْهِ اليَومُ مِنْهُ كَعَامِ[5]

فالغربة صعبة بكلِّ ما فيها من بُعدٍ ووحشةٍ وفراقٍ ووحدةٍ، فهي تُسهِم في اشتعال الشيب في رأس الإنسان، فيطول يومه فيصبح مثل العام.

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٦

[2] انظر: الطراز: العلوي، ج٢، ص١١٠.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ١٠٢.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٨.

[5] ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

وقال أيضاً في وصف حياة الإنسان التي لا يدوم فيها الصفاء:

فَمَــا عِيْشَــةُ الإِنْسَــانِ صَــفْوٌ جَمِيعُهَــا وَلَا آخِــرٌ مِــنْ عُمْــرِهِ نِــدُّ أَوَّلِ[1]

٥- **لمّا النافية:** وهي تدخل على الفعل لنفي الأزمنة الماضية، ويعتبر نفي **لمّا** أبلغ من نفي **لم**[2]، وقد وردت في ديوانه بعددٍ قليل، ومنها قوله:

وَهُــوَ الحِمَــى سُــقْيَاً لِأَيَّــامِ الحِمَــى فَإِنَّهَــا وَلَّــتْ وَلَمَّــا تَرْجِــعُ[3]

ويظهر في هذا البيت تحسره على الأيام التي ولّت وذهبت، ويؤكد من خلال نفيه على أنها لن ترجع، فما مضى من الزمان لن يعود لأنها سنة الحياة.

٦- **ليس النافية:** نفي للْحَال والاستقبال[4] وهي تدخل على الأسماء لأنها من أخوات كان، فترفع اسمها وتنصب خبرها.

وقد استخدم (ليس) عندما تحدث عن محبوبته التي لها حديث قوي كقوة الريح لكنه يدخل إلى القلوب فيفتتها، ويجعلها تهفو لسماعها، فيقول:

وَلَــيسَ حَــدِيثُ الــرِّيحِ إِلَّا تَبَسُّــمَاً يَفِــتُّ حَصَــاةَ القَلْــبِ بَــيْنَ الحَيَــازِمِ[5]

والحيازم مفردها الحيزوم وهي أنسجة تشغل وسط الصدر، والتي يقع القلب خلفها، ورغم أن الريح تستخدم للقوة فإنه قرنها مع التبسم، وهو يقصد بحديث الريح كلام محبوبته، فهو قوي كقوة الريح لكنه في الواقع تبسم عذب، وحينما يدخل القلب يكاد يفتته ويذوبه وهو في موضعه لعذوبة هذا الكلام والحديث الذي يخرج من محبوبته.

وقد وردت (ليس) في ديوانه بشكل متكرر مع الفعل، بحيث تكون نافية له، ومثال ذلك قوله وهو يفخر بعلي بن يحيى ويمدحه:

لَــيْسَ يُفْنِــي بُيُــوتَ مَــالِ عَلِــيّ طُــولُ إِنْفَاقِهَــا بِكَــرِّ الــدَّوَامِ[6]

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦١.

[2] انظر: الطراز: العلوي، ج٢، ص١١٠.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٠.

[4] انظر: حروف المعاني والصفات: الزجاجي (عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي الزجاجي، أبو القاسم، ت: ٣٣٧هـ)، تحقيق: علي توفيق الحمد، الطبعة الأولى، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م)، ص ٨.

[5] ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٤.

[6] ديوان ابن حمديس: ص ٤٦٨.

فهو يصف امتلاء بيوت المال عند الأمير، وكثرة إنفاق الأمير وسخائه وكرمه وجوده على رعيته، فهو جواد كريم.

وعند استعراض أدوات النفي من خلال المنهج الإحصائي ورصدها داخل الديوان، يمكن ملاحظة نسب توظيف هذه الأدوات من خلال الجدول التالي:

م	أدوات النفي	عدد المواضع	النسبة
١	لا	٤٧١	٤٢,٤٧ %
٢	ما	٢٩٦	٢٦,٦٩ %
٣	لم	٢٧٤	٢٤,٧١ %
٤	ليس	٥٧	٥,٧١ %
٥	لن	٥	٠,٤٥ %
٦	لمّا	٦	٠,٥٤ %
المجموع		**١١٠٩**	١٠٠ %

من خلال العرض السابق للنفي وأدواته في ديوان ابن حمديس، ومن خلال الجدول السابق لبيان نسب توظيف هذه الأدوات في ديوانه، يمكن استنتاج ما يلي:

١- نَوَّع ابن حمديس في استخدام أدوات النفي بنسب متفاوتة إلا أنّ التركيز كان على الأداة **(لا النافية)** التي تستخدم للنفي المطلق في الزمن المستقبل، دلالة على أنه يوظفها لنفي ما يتوقع حدوثه في المستقبل، فهو يتنبأ بالحدث وينفيه قبل حدوثه، وقبل زمن الوصول إليه، وينفيه نفياً قاطعاً لا شك فيه.

٢- جاءت الأدوات **(ما، ولم)** في المرتبة الثانية من حيث توظيفهما في نفي الوقائع والأحداث حيث تستخدم **(لم)** لنفي الماضي، و**(ما)** لنفي الحال، مما يدل على أنَّ الأمور التي ينفيها في الزمن الواقع والحالي مساوية للأمور التي ينفي حدوثها في الزمن الماضي.

٣- هناك أمور يقع المتلقي فيها متشككاً فلا بد أن يوظف النفي لتأكيد عدم ثبوتها أو حصولها، حتى يخرج الشك من ذهن المتلقي والمخاطب.

٤- يخرج النفي إلى معانٍ متعددة منها: إظهار الفرح، والحزن، والفخر، والمدح، والشعور بالنشوة، وغيرها من المعاني الأخرى.

المبحث الثالث: التناص:

يعتبر ميخائيل باختين من أوائل النقاد الذين تناولوا ظاهرة (التناص) في دراساتهم النقدية للأعمال الأدبية، وذلك حينما درس أعمال ديستوفيسكي في عام ١٩٦٣م، لكنه لم يتناول هذه الظاهرة من حيث المصطلح[١].

بعد ذلك جاءت جوليا كريستيفيا وقامت باستعمال مصطلح التناص في كتاباتها ودراساتها النقدية حينما نشرت كتابها (ثورة اللغة الشعرية) في عام ١٩٧٤م، وقد اعتمدت في استنباط واستخلاص المصطلح من دراساتها للأعمال النقدية السابقة خاصة دراسات باختين لأعمال ديستوفيسكي[٢]، وبذلك أصبحت أول من استعمل مصطلح التناص الذي بدأ بالانتشار في فرنسا.

ثم تناول رولان بارت نظرية التناص في دراساته النقدية حيث أصدر كتابه (نظرية النص) الذي أصَّل فيه لهذه النظرية، لتصبح التناصية مفهوما نقدياً، لكنه ما يزال يكافح للوصول إلى مرحلة النضج، حتى وصلها في السنوات (١٩٧٩- ١٩٨٢م)[٣].

وينبثق المبدأ العام للمصطلح النقدي (**التناص**) من الفكرة التي تقول: "أنّ النصوص تشير إلى نصوص أخرى"[٤] بحيث يستدعيها الشاعر وتداخل بعضها ببعضٍ لتعطي إشارات ودلالات متعددة، ومختلفة عن المعنى السابق الذي أُشير إليه في النص الأصلي، وبذلك لا بدّ من وجود نص أصلي وهو الذي يقوم المبدع بإنشائه بحيث يكون على علاقة بنصوص أخرى سابقة له، حيث يكون لهذه العرقة التبادلية تأثير على النّص الأصلي.

كما أنّ "كلّ نص هو تناصّ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرّف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نصٍّ ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"[٥]، هذه النصوص الأخرى التي تتداخل في النص الأصلي هي التي تعطي دلالات أعمق للنص، تُسهم في تعدد التأويلات للنص لما يحتويه من معارف وثقافات متعددة تشير إلى أن ثقافة مبدع النص قد تكونت عبر وسائل مختلفة، حتى يصبح

---

[١] انظر: مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٦١، ٢٠٠٤م، ص ٤٦.

[٢] انظر: التناص بين التراث والمعاصرة: نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى، المجلد ١٥، العدد ٢٦، ٢٠٠٣م، ص ١٠٢١.

[٣] انظر: السابق نفسه.

[٤] مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، ص ٤٦.

[٥] دراسات في النص والتناصية: محمد خير البقاعي، الطبعة الأولى، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨م)، ص٣٨.

"الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ والناقد بحرية وتلقائية معتمداً على مذخوره من المعارف والثقافات وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته"[١].

فالتناص يعتمد على ثقافة المبدع ومعارف الشاعر وتجاربه، والإرث الأدبي والثقافي الذي يعتمد عليه لإيصال رسالته عبر خطابه الشعري للمتلقي بصورة عميقة ذات إيحاءات وإشارات يستنبطها المتلقي من تحليله للمعطيات داخل النص والعمل الفني لذلك، فإن" أصالة الكاتب أو الشاعر إنما تلحظ في تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تلك التجربة، ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد من الميراث الأدبي القومي أو العالمي في تصوير بعض مواقف قصته، أو مسرحيته، أو في بعض الصور في قصيدته، شرط أن تتسلل هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الأدبي عن طريق الهضم والتمثيل، لا عن طريق النقل والترقيع"[٢].

إنما من واجبه أن يحلل هذه النصوص المتداخلة مع نصه وأن يركبها لتعطي بدخولها النص الجديد قيمة، غير تلك القيمة التي كانت لها من قبل؛ لأن النص "حين يتداخل مع هذه النصوص لا يعني ذلك الاعتماد عليها أو تقليدها فالكتابة إبداع وخطاب... والنص لا يأخذ فقط، بل إنه يأخذ ويعطي، بمعنى أنه قد يفسر نصاً قديماً تفسيراً جديداً أو يظهر بصورةٍ جديدة كانت خافية وغير واضحة قبل التناص"[٣] وبذلك يتحول النص من نصٍ مجرد إلى نص منفتح على الواقع الخارجي بما يحمله من تفاعل في سياق التناص من الآخر، والذي يساعد في الكشف عن ملامح هذا الواقع الذي تداخل معه [٤].

تعتبر ثقافة الشاعر أمراً ضرورياً لنبوغه في كتابة الشعر، وهي تنعكس بآثارٍ إيجابية في شعره، حيث تبرز ملامح هذه الثقافة أمام المتلقي حين برع الشاعر في توظيفها داخل النص، وقد كان العرب قديماً يدركون الأهمية البالغة لثقافة الشاعر ومخزونه اللغوي والأدبي ودوره المهم في صقل هذه الموهبة، فكانوا يأمرون الشعراء الناشئين بحفظ القصائد والخطب من الأدب العربي القديم، حتى إذا ما أتمّوا حفظها، أمروهم بأن ينسوها، وقد ورد عن خالد بن عبد الله القَسْريِّ أنّه

---

[١] التناص بين التراث والمعاصرة: نور الهدى لوشن، ص ١٠٢٣.

[٢] أصول النقد الأدبي: د. طه أبو كريشة، الطبعة الأولى، (لونجمان، الشركة المصرية العالمية، ١٩٦٦م)، ص١٤١.

[٣] مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، ص ٤٧.

[٤] انظر: القول الشعري: رجاء عيد، ص٢٢٧.

قال: حَفَّظَني أبي أَلْفَ خُطبَةٍ ثمَّ قَالَ لي: تناسَهَا، فتناسيْتُهَا، فَلم أُرِدْ بَعْدُ شَيْئًا من الْكَلَام إلاّ سَهُلَ عليَّ، فَكَانَ حِفْظُهُ لتِلْك الخُطَب رياضَةً لفَهْمِهِ، وتَهْذيباً لطَبْعِهِ"[١].

وبذلك تكون عندهم قاعدة أصيلة يرتكزون عليها ليصبحوا شعراء نابغين لامعين، يستطيع المتلقي عند قراءة شعرهم أن ينجذب إلى الموروثات الثقافية التي يبرزها النص، ويظهرها، لتُعْمِل ذهنه فيما يقرأ، وتفرض عليه الوقوف لتأمل النص والتعمق بما يحويه من تقانات عقلية تثير إعجاب المتلقي بالنص.

وكلما كثر المحفوظ الشعري كثرت المواد بين يدي الشاعر وازدادت ثقافته ورحب المجال أمامه في إعادة السبك ودقة التعبير "فيكون كمن اغترف من وادٍ قد مدته سيول جارفة من شعاب مختلفة"[٢] كما يقول ابن طباطبا.

وبذلك فإن الشعراء لا يكتبون أعمالهم الإبداعية من فراغ، إنما ينطلقون من حصيلة لغوية، وثقافات مختلفة اكتسبوها من مطالعاتهم لشعر القدماء وخوضهم للتجارب المختلفة التي تتركز في ذهن الشاعر فتنعكس حاضرة بطريقة لا واعية في نصوصه دون أي إجبار للذاكرة على استحضارها، وبذلك نكشف في نصه عن تقانة التناص بينه وبين نصوص أخرى كان قد اطلّع عليها، واستحضرها في نصه، ليلبس القديم ثوباً جديداً، أو ليكشف بها عن معنى جديدٍ، أو ليعطي نصه ملمحاً يحتاجه المتلقي لتعميق المفهوم الذي يعنيه الشاعر، يحدث ذلك كله "لأن الكاتب إنما يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي، له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب"[٣].

فترتكز آلية التناص على استحضار النص القديم من ذاكرة الشاعر ليتداخل مع النص الجديد، "فكل نص يتوالد، يتعانق، يتداخل، وينبثق من هيولي النصوص، في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية التي تمتص النصوص بانتظام، وبثها بعملية انتقائية خبيرة فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى"[٤].

---

[١] عيار الشعر: ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، ت: ٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز المانع، د.ط، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م)، ص١٥.

[٢] السابق نفسه.

[٣] الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية: عبد الله الغذامي، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨م)، ص٣٢٧.

[٤] بنية النص الكبرى: صبحي الطعان، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤ م، ص ٤٤٦.

من خلال العرض السابق للرحلة التاريخية للتناص، ومفاهيمه وأسسه، نلاحظ أنّ التناص مصطلح نقدي يقوم على أسس تتعلق بثلاثة اتجاهات، الأول: المبدع، والثاني: النصوص المتداخلة، والثالث: النص الأصلي، وهذه الأسس تجمع هذه الاتجاهات لإنتاج النص الإبداعي:

أولاً: المبدع: الموروث الثقافي للمبدع والقاعدة المعرفية التي يعتمد عليها في إنشاء النص، أساس لنبوغ الشاعر وتصرفه في شعره بطريقة فنية إبداعية، يستوحي التناص فيها.

ثانياً: تداخل النصوص المتعددة بالنص الأصلي الذي يعدّه المبدع.

ثالثاً: الأبعاد المتعددة والمعاني الجديدة، والصورة المنبثقة التي تولدت نتيجة هذا التداخل.

وبذلك يمكن اعتبار التناص عملية "طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص، تنطلق من اعتبار النص الأدبي نصاً يرتكز في جانبه الإبداعي، على إرث عميق، يشمل مبدئياً جميع النصوص السابقة عليه"(١) وذلك بهدف إضافة معنى جديد إلى النص.

ويمكن للمبدع أن يوظف التناص في نصه من خلال استخدام اللفظ الحرفي من النص السابق ليعطي المعنى السابق نفسه، أو ليعطي معنىً جديداً من خلال السياق الجديد الذي وُضع فيه هذا المقتبس، كما يمكنه أن يعيد إنتاج النص السابق باستخدام ذات الكلمات والألفاظ ويسمى هذا النوع التناص المباشر أو تناص التجلي، حيث "يعمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضار نصوص بِلُغَتِها التي وردت فيها، كالآيات القرآنية والحديث النبوي والشعر"(٢).

وقد يوظف التناص من خلال المعنى دون إيراد اللفظ المباشر، فهو يستلهم المعنى من نص سابق حيث يقوم ببلورته وتشكيله بأسلوبه الخاص ليبرز أفكاراً معينة، وهذا التناص يسمى التناص اللاشعوري أو تناص الخفاء، بحيث لا يميزه القارئ العادي، ويسميه البعض الآخر التناص الخارجي، وهو "حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات، وعملية استشفاف التناص الخارجي ليست بالسهلة، وخاصة إذا كان النص مبنياً بصفة حاذقة"(٣).

أشكال التناص في شعر ابن حمديس:

من المقومات الأسلوبية التي تزيد من القيمة الفنية لشعر ابن حمديس توظيفه للتناص من خلال ثقافات متعددة، فعند قراءة هذا الديوان يلاحظ المتلقي تنوع ثقافة الشاعر، فيتعرف إلى ثقافته الدينية من خلال النصوص الدينية المتداخلة في نصوصه الشعرية، ويتعرف إلى ثقافته التاريخية

---

(١) مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، ص ٤٧.

(٢) التناص والتلقي: محمد الجعافرة، الطبعة الأولى، (د.ق، دار الكندي، ٢٠٠٣م)، ص ١٥.

(٣) النص الغائب: محمد عزام، ص٣٢.

التي تثري شعره، ويتعرف تعلقه بالشرق وحبه لما فيه من خلال توظيفه لبعض النصوص المقتبسة من شعراء الشرق أو معارضته لقصائدهم، أو محاكاته لبعض أساليبهم في الصور الجمالية وغيرها.

أولاً: التناص الديني:

رغم أن ابن حمديس كان يتحدث عن الخمر والغناء وغيرها من أمور الدنيا في شعره، فإنه ملمٌ بثقافة إسلامية واسعة تتغلغل في أمور حياته اليومية، وتتحكم في مجرياتها ، فهو إنسان مسلم بدرجة أولى ومؤمن بما هو مقدرٌ من الله على الإنسان، وهو يوظف التناص من القرآن الكريم والسنة النبوية وأحداث السيرة في شعره، فيلجأ إليه عندما يصاب من المكروه بشيء، فيقول:

وَتَـالٍ مِـنَ القُـرآنِ ﴿قُـلْ لَـنْ يُصِـيبُنَا﴾ وَقَـدْ حَـانَ مِـن زُهْـرِ النُّجُـومِ غُرُوبُهَـا(١)

فهو يصف في قصيدته عقرباً يتخوف منه، ويصف الحال التي يصبح عليها من يراه أمامه، حيث يلجأ إلى الله داعياً وتالياً للقرآن، حيث يوظف الآية القرآنية ﴿ **قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا**﴾(٢) ليظهر إيمانه بقدر الله، ومتأملاً ألا يصيبه مكروه من هذه العقرب.

وحينما ذكر صقلية بلده العزيزة التي هاجر منها، حيث بدأ الحزن يهيج قلبه بتذكارها؛ لأنها تعد له جنة لكنه خرج منها فقال:

فَـإِن كُنـتُ أُخرِجـتُ مِـن جَنَّـةٍ فَـإِنِّي أُحَـدِّثُ أَخْبَارَهَـا(٣)

فهو يعتبر صقلية جنة قد أخرج منها ولا بدّ لمن يخرج من جنة أن يحدِّث عما يراه فيها، ولذلك وظف التناص الديني من القرآن الكريم من سورة الزلزلة: ﴿**يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا**﴾(٤)، التي تتحدث عن أهوال يوم القيامة، حيث تحدِّث الأرض عما يحدث على سطحها يوم القيامة من شدة الأهوال، ويحدث ابن حمديس عن روعة وطنه وأرضه وجمال صقلية وبهائها التي تشبه الجنة، فلا يستطيع الإنسان إلا أن يتحدث عن هذه الجنة، وتظهر المفارقة التي يوظفها ابن حمديس في هذا البيت حيث جعل إخراجه من الوطن جنة يتحدث عنها، بينما تشير الآية إلى الحديث عن أهوال يوم القيامة.

وقوله يصف القصة التي أراد ثلاثة نفر فيها غدر الأمير يحيى بن تميم فأنجاه الله منهم، وجُرح وزيره الشريف علي بن أحمد الفهري:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣.

(٢) التوبة:٥١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٣.

(٤) الزلزلة:٤.

وَرَمَـــى عِـــدَاهُ بِكُـــلِّ دَاهِيَـــةٍ   دَهيَـــاءِ لا تُبْقِـــي وَلا تَـــذَر[1]

فالأمير يحيى بن تميم رجل قوي ومحنك يسيطر على أعدائه بقوته، ويرسل إليهم رجالاً دهاة، يستطيعون القضاء عليهم، فلا يبقون منهم أحداً كما هي النار التي وعد الله بها المشركين لا تبقي لهم ولا تذر، فقد تداخل النص مع الآية القرآنية: ﴿**لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ**﴾[2]، التي يصف الله تعالى فيها النار وقدرتها وقوتها، فكأن هذا الأمير له قدرة وقوة اقتبسها من قوة النار التي وعد الله بها المجرمين.

كما يوظف الآية نفسها ليصف فيها المنية التي لا تبقي للإنسان اتصالاً على هذه الأرض، ولا تذر له شيئاً ينفعه بعد مغادرتها، وذلك حين تولّى علي الحكم بعد وفاة والده، فيقول:

قَـــامَ الـــدَّلِيلُ وَيَحْيَـــى لَا حَيَـــاةَ لَـــهُ   إنَّ المنِيَّـــةَ لا تُبْقِـــي وَلا تَـــذَر[3]

عند وفاة زوجته نظم قصيدة يرثيها وقد سمعها على لسان ابنه عمر وهو يعدد فضائل الأم ويذكر المصيبة التي حلّت عليه وعلى أخيه بوفاة أمه، فقال:

وَضَـــعَتْنِي كَرْهَـــاً كَمَـــا حَمَلَتْنِـــي   وَجَـــرَى ثَـــدْيُهَا بِشُـــربِي وَطَعْمِـــي[4]

فهو يذكر مناقب أمه التي تعبت في حمله، وعملت على إرضاعه وتربيته، وفي البيت تناص مع الآية القرآنية ﴿**حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلَاثُونَ شَهْرًا**﴾[5]، التي تذكر المشقة التي تجدها الأم في فترة الحمل، ويكمل الشاعر البيت بالحديث عن الرضاعة وهو المعنى الذي تتمه الآية في (فصاله) أي منعه من الرضاعة، ومن خلال هذا التناص يظهر الشاعر بر ابنه بأمه التي يذكرها ويذكر مناقبها، كما حدّثنا الله تعالى عنها.

ويذكر محبوبته التي يغازلها ثم يعاتبها بقوله إن الذي ينفعك وتعتقدين منه النفع، فإنه هو أساس إصابتي بالضر، فيقول في ذلك:

وَأَرَى الـــذِي تَجِـــدِين فِيـــك لَـــهُ   نَفْعَـــاً فَمِنْـــهُ مَسَّـــنِي الضُـــرُّ[6]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٨.

(2) المدثر:٢٨.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

(5) الأحقاف:١٥.

(6) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٠.

وفي البيت تناص مع قوله تعالى: ﴿**وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**﴾[١] وكأنه يستحضر بما يجده من معاناة مع محبوبته، معاناة سيدنا أيوب عليه السلام، ولا مجال للمقارنة بينهما، ويهدف من هذا القول استعطاف المخاطب حتى يلين جانبه إليه.

واستخدم التركيب السابق نفسه في تناصه مع القرآن الكريم في قوله:

إِنْ مسَّــــنِي الضُّــرُّ بِقَـــرْحِ الهَـــوَى فَبُــرءُ دَائِـــي فِـــي الشَّـــرابِ القَـــرَاحْ[٢]

وهو يخاطب المحبوبة أن الهوى قد يكون سبباً للتعب والإصابة بالضرر له، فإذا حدث ذلك فإنه سيلجأ إلى شيء أدهى وأمر، وهو الشرب، وهو يهدف من ذلك إلى التهديد بهذه النتيجة التي تكون سبباً فيها. وفي البيت مخالفة مع تناصه من القرآن فهو يلجأ إلى الخمر بعد أن يمسه الضر، وفي الآية نجد أن سيدنا أيوب يلجأ إلى الله بعد أن يمسه الضر.

وقال وهو يمدح المعتمد بعد نجاته بنفسه في سرية قليلة في واقعة بينه وبين الفنش عندما دخل يوسف بن تاشفين إلى الأندلس:

وَلَمَّــــا أنْ أَتَـــــاكَ بِقَــــومِ عَـــــادٍ أَتَيـــتَ بَصَرصَـــرِ الـــرِّيحِ العَقِـــيمِ[٣]

وهو يخاطب المعتمد بن عباد، ويصف هؤلاء القوم وكأنهم قوم عاد الذين قضى عليهم الله تعالى بالريح العاتية: ﴿**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ**﴾[٤] وأن المعتمد لا بدّ أن يقضي عليهم كما قُضي على قوم عاد الأصليين.

ثم يختم قصيدته بإظهار الفرح على خروج المعتمد من هذه المعركة سالماً، فيقول له صلِّ لله وانحر له، حمداً على هذه السلامة:

فَصَــــلِّ لِرَبِّـــكَ المَعْبُـــودِ وَانْحَـــرْ قُرُومَــــاً مِــــنْهُمُ بَعْــــدَ القُـــرُومِ[٥]

وعلى نيله لهذه السلام لا بد أن يشكر الله عليها وليفعل كما فعل الرسول صلى الله عليه وسلم حينما منح الله له هذا النهر في الجنة، كما ورد في القرآن: ﴿**فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ**﴾[٦].

ومنه وصفه لمحبوبته التي حجبت عنه وجهها حينما رأته فشبهها بالشمس التي توارت عنه بحجاب، وهو تركيب اقتبسه الشاعر من القرآن الكريم:

---

(١) الأنبياء:٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٩٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٨.

(٤) الحاقة:٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٨.

(٦) الكوثر:٢.

ثُـــــمَّ غَطَّـــــت بِنِقَـــــابٍ خَـــــدَّهَا   مَـنْ رَأَى الشَّـمْسَ تَـوَارَتْ بِالحِجَـابِ[(١)]

وهو تناص مع قوله تعالى: ﴿فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ﴾[(٢)]. أي حتى توارت الشمس بالحجاب.

وقوله في وصف الجهاد حينما كان يمدح قائداً صقلياً، وما للجهاد من أجرٍ عظيم عند الله:

فِـــــي جِهَـــــادٍ قَـــــرَنَ اللهُ بِـــــهِ   عِنْـدَهُ الزُّلْفَـى إِلَـى حُسْـنِ المَـآبِ[(٣)]

وفي هذا البيت تناص مع الآية القرآنية التي تتحدث عن سيدنا داود: ﴿ وَإِنَّ لَهُ عِنْدَنَا لَزُلْفَى وَحُسْنَ مَآبٍ﴾[(٤)]، حيث بشره الله بالزُّلْفَى، التي يقصد بها الدُّنُوُّ مِنَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، وحسن المآب، حينما يلجأ إلى رحمة الله تعالى[(٥)]، وبذلك يمدح ابن حمديس هذا الجهاد الذي يكون فيه اللجوء إلى الله تعالى، ونيل رحمته ومغفرته.

وعندما بلغ السبعين من عمره أخذ يخاطب نفسه ويحاسبها على الزلات التي ارتكبها في حياته، وما فعله من أفعال لا تقيه حر النار، فقال:

فَرُغْـــتِ لِصُـــنْعِكِ مَـــا لا يَقِيـــكِ   كَأَنَّـــكِ عَامِلَـــةٌ نَاصِـــبَه[(٦)]

فهو على ما ضيّع في حياته أصبحت نفسه تشبه تلك النفس التي تكون يوم القيامة كما يصفها الله بأنها: ﴿عَامِلَةٌ نَاصِبَةٌ﴾[(٧)]، أي أنها ذات نصب وتعب بالقيود والسلاسل والأغلال.

ويتحدث عن الصديق الوفي الذي يُعدم وجوده في هذه الحياة فأصبح يجالس الكتاب، وأن الأرض إذا ضاقت عليه استخدم أخلاقه في معاملته مع الآخرين حتى تصبح رحبةً فيقول:

وَمَـــا ضَـــاقَتْ عَلَـــيَّ الأَرْضُ إلاَّ   دَحَـوْتُ مَكَانَهَـا خُلُقـاً رِحَابَـا[(٨)]

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٤.

(٢) سورة ص:٣٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

(٤) سورة ص:٤٠.

(٥)انظر: الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي): القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد شمس الدين القرطبي، ت:٦٧١هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، الطبعة الثانية، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م)، ج١٥، ص١٨٧.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠.

(٧) الغاشية:٣.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ١٥.

وهو يستذكر قصة المخلفين حينما ضاقت عليهم الأرض: ﴿**حَتَّى إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ**﴾[1] ، ولم يعد أحد يكلمهم، وكأنه يريد أن يصف الدنيا إذا خلت من الصديق، فإنه لن يتعامل معها بالجفاء كما حصل معهم، إنما سيتعامل معها بالأخلاق حتى يقرّب الناس منه، فتتحول حال هذه الحياة معه من الضيق إلى السعة، وتصبح أمامه رحبةً واسعة بما لديه من أحباب، وقد جاء لفظ (دحوت) في قوله تعالى: ﴿**وَالْأَرْضَ بَعْدَ ذَلِكَ دَحَاهَا**﴾[2].

كما وظّف ابن حمديس التناص مع القرآن الكريم من خلال المعنى دون استخدام اللفظ، أو من خلال تحوير اللفظ، وذلك كقوله:

مَـــنْ كَـــانَ عَنْـــهُ يُـــدافِعِ القَـــدَرُ   لَـــمْ يُـــرْدِهِ جِـــنٌّ ولا بَشَـــرُ[3]

وهو إيمان منه بقدر الله وقضائه، وأن الإنسان لا يصاب إلا بما كتبه الله عليه، وهو يتطابق مع قوله تعالى: ﴿ **قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا**﴾[4]، لم يستخدم الألفاظ ذاتها التي في في الآية، إنما استخدم ذات المعنى.

كما يتطابق مع قول الرسول –صلى الله عليه وسلم– لابن عباس –رضي الله عنه– حينما أوصاه فقال له: «وَاعْلَمْ أَنَّ الْأُمَّةَ لَوْ اجْتَمَعَتْ عَلَى أَنْ يَنْفَعُوك بِشَيْءٍ لَمْ يَنْفَعُوك إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ لَك وَإِنْ اجْتَمَعُوا عَلَى أَنْ يَضُرُّوك بِشَيْءٍ لَمْ يَضُرُّوك إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ عَلَيْك جَفَّتْ الْأَقْلَامُ وَطُوِيَتْ الصُّحُفُ»[5].

ويصف هذه الدنيا الفانية التي لا يبقى على وجهها أحد خالداً إلا وجه الله سبحانه وتعالى، وقد ماتت بنية له، فأخذ يرثيها ذاكراً حال هذه الدنيا، وأنّ الجميع ماضٍ إلى زوال:

أَرَى العَـــالَمَ العُلُـــوِيّ يَفْنَـــى جَمِيعُـــهُ   إِذَا خَلَـتِ الـدّنْيا مِـنَ العَـالَمِ السُّـفْلِي

وَيَبْقَـى عَلَـى مَـا كَـانَ مِـنْ قَبْـلِ خَلقِـهِ   إِلَـهٌ هَـدَى أَهْـلَ الضَّـلَالةِ بِالرُّسُـلِ[6]

وفي البيت السابق يذكر ابن حمديس قصة الفناء لكل ما على هذه الأرض وذلك حينما تقوم القيامة فلا يبقى إلا وجه الله، حيث يكون ذلك كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في

---

(1) التوبة:١١٨.

(2) النازعات:٣٠.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٨.

(4) التوبة:٥١.

(5) سنن الترمذي: الترمذي (محمد بن عيسى بن أبو عيسى، ت: ٢٧٩هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون، الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٧٥م)، ج٤، ص٦٦٧.

(6) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٤.

حديث النفخ بالصور: "يَأْمُرُ اللَّهُ إِسْرَافِيلَ، فَيَنْفُخُ نَفْخَةَ الصَّعْقِ، فَيُصْعَقُ أَهْلُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ، إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ، فَإِذَا هُمْ خَمَدُوا، جَاءَ مَلَكُ الْمَوْتِ إِلَى الْجَبَّارِ تَعَالَى، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، مَاتَ أَهْلُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شِئْتَ. فَيَقُولُ اللَّهُ سُبْحَانَهُ لَهُ، وَهُوَ أَعْلَمُ: مَنْ بَقِيَ؟ فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، بَقِيتَ أَنْتَ الْحَيُّ الَّذِي لَا يَمُوتُ، وَبَقِيَتْ حَمَلَةُ عَرْشِكَ، وَبَقِيَ جِبْرِيلُ وَمِيكَائِيلُ وَبَقِيتُ أَنَا. فَيَقُولُ اللَّهُ، عَزَّ وَجَلَّ: لِيَمُتْ جِبْرِيلُ ومِيكَائِيلُ. فَيُنْطِقُ سُبْحَانَهُ الْعَرْشَ، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، يَمُوتُ جِبْرِيلُ ومِيكَائِيلُ؟ فَيَقُولُ اللَّهُ سُبْحَانَهُ لِلْعَرْشِ: اسْكُتْ، إِنِّي كَتَبْتُ الْمَوْتَ عَلَى كُلِّ مَنْ كَانَ تَحْتَ عَرْشِي. فَيَمُوتَانِ، ثُمَّ يَأْتِي مَلَكُ الْمَوْتِ إِلَى الْجَبَّارِ، عَزَّ وَجَلَّ، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، قَدْ مَاتَ جِبْرِيلُ وَمِيكَائِيلُ. فَيَقُولُ، وَهُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ بَقِيَ: فَمَنْ بَقِيَ؟ فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، بَقِيتَ أَنْتَ الْحَيُّ الَّذِي لَا يَمُوتُ، وَبَقِيَ حَمَلَةُ عَرْشِكَ، وَبَقِيتُ أَنَا. فَيَقُولُ اللَّهُ تَعَالَى: فَلْيَمُتْ حَمَلَةُ عَرْشِي. فَيَمُوتُونَ، ثُمَّ يَأْمُرُ اللَّهُ سُبْحَانَهُ الْعَرْشَ فَيَقْبِضُ الصُّورَ مِنْ إِسْرَافِيلَ، وَإِسْرَافِيلُ مِنْ جُمْلَةِ حَمَلَةِ الْعَرْشِ، ثُمَّ يَأْتِي مَلَكُ الْمَوْتِ إِلَى الْجَبَّارِ، عَزَّ وَجَلَّ، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، قَدْ مَاتَ حَمَلَةُ عَرْشِكَ. فَيَقُولُ تَبَارَكَ وَتَعَالَى، وَهُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ بَقِيَ: فَمَنْ بَقِيَ؟ فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، بَقِيتَ أَنْتَ الْحَيُّ الَّذِي لَا يَمُوتُ، وَبَقِيتُ أَنَا. فَيَقُولُ اللَّهُ تَعَالَى: أَنْتَ خَلْقٌ مِنْ خَلْقِي، خَلَقْتُكَ لِمَا رَأَيْتَ، فَمُتْ. فَيَمُوتُ، فَإِذَا لَمْ يَبْقَ إِلَّا اللَّه"[١].

فهذه الدنيا فانية، ويفنى من على قيد هذه الحياة سواء كان في العالم العلوي أو في العالم السفلي، ولكن البقاء لله وحده وهو يتماثل مع قوله تعالى: ﴿**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ** (٢٦) **وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ**﴾[٢]، وبه تبرز العقيدة الدينية التي يتحلى بها ابن حمديس، وما يلمُّ به من ثقافة إسلامية واسعة، يستطيع أن يوظفها في شعره؛ ليؤكد فيها القواعد الإيمانية التي ترسخ في ذهنه وعقله، لتعكس إيمانه بالله سبحانه وتعالى وباليوم الآخر.

وقوله في التقوى:

وَأَخُو الهِدَايَةِ رَاحِلٌ جَعَلَ التُّقَى ... زَاداً لَهُ فَتُقَاهُ أَفْضَلُ زَادِ[٣]

وقد ذكر ذلك عندما رثى ابن أخته الذي رحل عن الحياة، ولأن الناس جميعاً راحلون فواجب عليهم أن يتزودوا بالتقوى؛ لأنها أفضل زادٍ، كما قال الله تعالى: ﴿ **وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ**﴾[٤].

---

[١] البداية والنهاية: ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، (مصر، دار هجر، ٢٠٠٣م)، ج١٩، ص٣١٣.

[٢] الرحمن:٢٦-٢٧.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ١٢١.

[٤] البقرة:١٩٧.

ويصف الأرض التي بنى عليها المعتمد داره ويمشي عليها بأنها دار طاهرة مقدسة لو رآها سيدنا موسى لخلع نعليه لشدة طهارتها وقدسيتها، فيقول:

مُقَدَّسَـــــةٌ لَـــو أنَّ مُوســـى كَليمَـــهُ   مَشَـى قَـدماً فِـي أَرْضِـها خَلَـعَ الـنَّعلا[١]

وهو وهو متأثر بقوله تعالى: ﴿**فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى**﴾[٢]، وذلك حينما سار موسى _عليه السلام- من مدين إلى مصر، فبَصُرَ بنار من بعيد، فلما توجه نحوها ووصل إليها، كلّمه الله عزَّ وجلَّ، وأمره بأن يخلع نعليه تعظيماً لذلك الموضع وتنزيهاً له مما قد تحمله تلك النعلان من دنسٍ، واختاره لحمل رسالته لفرعون[٣].

وقد ساهم التناص مع قصة القداسة لهذه الأرض التي اختارها الله؛ ليكلِّف موسى برسالته عليها، في إبراز طهارة وقدسية هذه الأرض التي بنى عليها المعتمد داره، فهي تماثل في طهارتها ذلك المكان الذي خلع فيه موسى نعليه.

وقال في المعتمد يصف إقامته في أرض الحرب، ومقاومته للأعداء، وحربه لهم:

مُقِـــيمٌ بِــــأَرْضِ الـــرَّوعِ حَيْـــثُ سَـــمَاؤُهَا   تَمُـــورُ عَلَيـــهِ مِـــن مَثَـــارِ قَسَـــاطِلِه[٤]

وفيه تناص من الآية القرآنية: ﴿**يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا**﴾[٥] التي تصف أهوال يوم القيامة، وكأن هذه الحرب الدائرة بينه وبين أعدائه تماثل أهوال يوم القيامة من شدة بأسها على الأعداء.

ومنه استحضاره لمعنى خلود الشهداء في الجنة، والنعيم الذي يجدونه فيها، وقد اقتبس هذا المعنى من الآية القرآنية التي يقول الله فيها: ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾[٦] وذلك في قوله:

وَأَجسَـــــامُ أحيَـــائِهم فِـــــي النَّعِـــــيمِ   وَأَروَاحُ أمـــــوَاتِهم فِـــــي الخُلُـــــودِ[٧]

ويشير إلى أصالة وقِدم ملك الأمير يحيى بن تميم، حيث يمتدح ويذكر أن ملكه الذي هو عليه قديم، وقد تولّاه من قبل عاد وثمود حيث يقول:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٨.

(٢) طه:١٢.

(٣)انظر: الجامع لأحكام القرآن: القرطبي، ج١١، ص١٧١- ١٧٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٠.

(٥) الطور:٩.

(٦) آل عمران:١٦٩.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ١١٦.

فِـــي رُوَاقِ المُلـــكِ منـــهُ مَلِـــكٌ   مُلْكُـــهُ مِـــن قَبْـــلِ عَـــادٍ وثَمُـــود[١]

واهتم ابن حمديس أن يورد قصص الأنبياء في ثنايا شعره، ويستحضر رموزها كقوله في ثنايا قصيدة يمدح فيها يحيى بن تميم:

كَـــأنَّ عَصَـــا مُوسَـــى النَّبِـــيّ بِضَـــربِهَا   تُرِيـــكَ مِـــنَ الأظْـــلامِ مُنفَلِـــقَ البَحـــرِ[٢]

وهو يذكر من خلال هذا التناص قصة موسى حينما أمره الله بضرب البحر بعصاه كي ينشق في وسطه طريق بقدرة من الله سبحانه وتعالى، حتى يسلكه موسى مع قومه، ثم ينغلق على فرعون ومن معه، ليكونوا من الغارقين[٣].

وهو يشير إلى القوة التي استطاع بها موسى -من خلال قدرة الله التي منحه لها بواسطة العصا- أن يقسم البحر إلى قسمين، هذه القوة هي ذاتها التي أسهمت في التمييز بين الحق والباطل، من خلال ما يقوم به يحيى بن تميم من حروب ضد الرومان.

وقد ذكر سيدنا سليمان بن داود وما كان يملكه من قوة وعظمة استطاع بقدرة الله أن تخافه الجن، فيصنعون له ما يشاء، فقال:

كَـــأَنَّ سُـــلَيمَان بـــن دَاوُدَ لَـــم تُـــبحْ   مَخَافَتُـــهُ لِلجِـــنّ فِـــي شَـــيْدِهِ مَهْـــلَا[٤]

وهو يذكر قصة خوف الجن من سيدنا سليمان حينما أخذوا يبنون له بيت المقدس، وقد كان رؤساء الجن منقادين له، فلبثوا حولاً وهم يعملون بين يديه في بناء المسجد، وكان قد مات حتى أكلت الأرضة العصاة التي يتكئ عليها فظهر لهم أنهم لا يعلمون الغيب[٥]، وهو يريد من هذا هذا التناص المقارنة بين ما تبنيه الجن وما يخال الإنسان ما قد يبنيه الجن مما يفوق الخيال، وبين قصر المعتمد الذي يصفه، ويصف جماله وبهاءه، فكأنه هذا القصر أعظم من القصور التي تبنيها الجن لسيدنا سليمان.

هذا بالإضافة إلى استحضاره لرموز تاريخية دينية متعددة، مثل: عصا موسى، وهاروت وماروت، وابن عمران، وعاد وثمود.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٥٥.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

[٣] انظر: تفسير القرطبي: القرطبي، ج١٣، ص١٠٧.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٩.

[٥] انظر: تفسير القرطبي: القرطبي، ج١٤، ص٢٧٨.

كما لجأ إلى التناص عن حديث الرسول –صلى الله عليه– وسلم وأخذ المعاني المترددة في كلامه، ليدخلها في شعره فتعطي لقصائده صبغة دينية، وتُثبت صحة قوله وكلامه، وتُبيِّن درجة الصدق في شعره.

فيصف الحرب التي يخوضها الأمير علي بن يحيى، ويصف حال الأعداء الذين يتساقطون صرعى، فتخطفهم الطير من كل ناحية، وقد اعتادت هذه الطيور على أكل لحوم الأعداء، فهي تدخل الحرب جائعة، وتذهب منها ممتلئة البطون من كثرة قتلى الأعداء، فيقول في وصف هذا المشهد:

يُقَدِّمُ الأَبْطَالَ فِي جَحْفَلٍ	**وَالطَّيْرُ وَالوَحْشُ لَهُ جَحْفَلانْ**
غَدَت خِمَاصَاً لُحُومِ العِدَى	**مُعْتَادَةً أَكْلَ لُحُومِ العِدَى ثُمَّ رَاحَتْ بِطَانْ**[1]

فالله رازق لهذه الطيور والوحوش من وراء قتلى هذه المعركة، فهي تجتمع على هذا الرزق الوفير الذي رزقها الله لها، وهو يستحضر قول رسول الله –صلى الله عليه وسلم– في التوكل: «لَوْ أَنَّكُمْ كُنْتُمْ تَوَكَّلُونَ عَلَى اللَّهِ حَقَّ تَوَكُّلِهِ لَرُزِقْتُمْ كَمَا يُرْزَقُ الطَّيْرُ تَغْدُو خِمَاصًا وَتَرُوحُ بِطَانًا»[2].

واستخدم التناص السابق نفسه في المعنى نفسه الذي ذكره من كيدهم للأعداء وكثرة قتلى العدو، الذين تنزل على جثثهم الطيور الجارحة، تنهش لحومهم، فقال:

كَأَنَّ شَرَاراً حَشْوَ أَعْيُنِهَا الخَزَرِ	**مُحَلِّقَةٌ فِي الجَوِّ مِنْهُ قَشَاعِمٌ**
فَمَا لِقَتِيلٍ خَرَّ فِي الأَرْضِ مِن قَبْرِ[3]	**تَرُوحُ بِطَانَاً مِنْ لُحُومِ عُدَاتِهِ**

إلا أن الأعداء ليس لهم قبر يدفنون فيه؛ لأن جثثهم لا تبقى، بل تنهشها الطيور الجارحة.
ويستحضر المقولة المشهورة عن كذب المنجمين حينما تنبأ أحدهم بموعد وفاة الأمير علي بن يحيى، وقد فات الموعد دون أن يحدث له شيء حيث قال:

وَأَصْبَحَ قَوْلُ المُبْطِلِينَ مُكَذَّباً	**وَمَدَّ لَكَ الرَّحْمَنُ فِي أَمَدِ العُمرِ**[4]

والمقولة المشهورة: "كذب المنجمون ولو صدقوا" وهو يتطابق مع قول الرسول –صلى الله عليه وسلم– للمسلمين بألا يأتوا الكهان، كما جاء في صحيح مسلم: عَنْ مُعَاوِيَةَ بْنِ الْحَكَمِ السُّلَمِيِّ،

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٨.

(2) سنن الترمذي: الترمذي، ج٤، ص ٥٧٣.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

قَالَ: قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللهِ أُمُورًا كُنَّا نَصْنَعُهَا فِي الْجَاهِلِيَّةِ، كُنَّا نَأْتِي الْكُهَّانَ، قَالَ: «فَلَا تَأْتُوا الْكُهَّانَ»[١].

ثانياً: التناص الأدبي:

تعلقت بلاد الأندلس ببلاد الشرق كثيراً، فكان شعراء الأندلس يحذون حذو شعراء المشرق ويسيرون على نهجهم، وكان ابن حمديس أحد الشعراء الذين طالعوا شعر الشرق وتذوقوه، وتأثروا به، فظهر الكثير من ألفاظ ومعاني الشعراء الشرقيين في شعره، وقد كان في هذا التأثر يستر أخذه في بعض الأحيان فقد وصف بأنه خفي الأخذ من غيره في بعض الأحيان[٢].

وكان في أحيان أخرى لا يخفي أخذه وتأثره، إنما يظهر ما أخذ من معان أو نصوص بشكل واضح وصريح، فمن خلال مطالعة " شعره يتضح لنا أنه أغرم بزهد أبي العتاهية، فنسج على منواله، كما أعجب بالبحتري، فغنّى على قيثارته، وافتتن بالمتنبي فقلده في بعض شعره، كما حاكى ابن المعتز في شيء من أدبه"[٣].

ويظهر في شعره هذا التأثر واضحاً في بعض الأبيات، حيث يفتخر بحبه لأبي تمام وإعجابه بشعره، وقال في ذلك:

أُحِــــبُّ حبيبـــــاً نَجْــــلَ أوْسٍ لِقَوْلِــــهِ: "فَيَا دَمْعُ أَنْجِدْنِي عَلَى سَاكِنِي نَجْدِ"[٤]

والعجز من البيت لأبي تمام حبيب بن أوس، وصدره " **وَأَنْجَدْتُم مِن بَعْدِ اتِّهَامِ دَارِكُم**" وهو يشير إلى محبته لأبي تمام لاستحسانه لشعره، من خلال تصريحه بذلك في قوله: (أحب حبيباً).

ومنه استفادته من بيتٍ لأبي العتاهية وهو يقول:

تَرْجُــو النَّجَــاةَ وَلَــمْ تَسْــلُكْ مَسَــالِكَهَا إنَّ السَّــفِينَةَ لاَ تَجْـرِي عَلَــى الْيَـبَسِ[٥]

حيث وظف أبو العتاهية التشبيه الضمني بين الشطرين، ليبرهن من خلال الشطر الثاني على صحة ما قاله في الشطر الأول، فالإنسان الذي يرجو النجاة ولا يفعل فعل من يريدها ولا يأخذ

---

[١] صحيح مسلم: مسلم (مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، ت: ٢٦١هـ) تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت)، ج٤، ص١٧٤٨.

[٢] انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص١٩١.

[٣] الأدب الأندلسي: محمد خفاجي، ص٧٨٨.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٤٩.

[٥] ديوان أبي العتاهية: أبو العتاهية (إسماعيل بن القاسم أبو العتاهية، ت:٢١١هـ)، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت)، ص٢٣٠.

بالأسباب كان كمن يضع السفينة على اليابسة ويريدها أن تسير، وقد أخذ ابن حمديس الشطر الثاني ليضيفه في بيته الذي يقول فيه:

مَـــاذَا تَقُـــولُ وَلُـــجُّ البَحـــرِ يَسْـــحَبُهُ إِنَّ السَّـفِينَةَ لَا تَجْـرِي عَلَـى اليَـبَسِ[1]

وقد عَمَد إلى توظيف بيت شعري بكامله في قصائده، وذلك كتوظيفه لبيت الأخطل وهو يمدح بني أمية بقوله (**شُمْسُ الْعَدَاوَةِ**)، وذلك أثناء مدحه للحسن بن علي:

كَأَنَّـــهُ بَـــارِقٌ يَسْـــطُو بِـــهِ قَمَـــرُ ذِمْـرٌ لَـهُ فِـي ضَـمِيرِ الغِمـدِ ذُو شَـطبٍ

شُـــمْسُ الْعَـــدَاوَةِ حَتَّـــى يُسْـــتَقَادَ لَهُـــمْ وَأَعْظَـمُ النَّـاسِ أَحْلامًـا إِذَا قَـدَرُوا[2]

حيث أخذ بيت الأخطل ليضمّنه في قصيدته، فيصبح الممدوح في هذا البيت هو الأمير الحسن، حيث يصفه بأن عداوته ظاهرة للأعداء حتى يأخذ حقه، ولكنه يصفح ويعفو عند المقدرة.

وقد تناول ابن حمديس في شعره معاني تناولها شعراء مشرقيون من قبله، ولكنه عبر عنها بألفاظ مغايرة بعض الشيء عن أسلافه، وذلك مثل قوله وهو يصف ابن الظبية:

يَنَـــامُ كوَقـــفِ العَـــاجِ فُصِّـــلَ مَتنُـــهُ وَطَـالَ بِـهِ إِهمَـالُ بَعْـضُ العقائِـلِ[3]

ويصف ابن الظبية وهو نائم حيث شبهه بسوار من العاج الذي تضعه المرأة في يدها، وقال فصل متنه لانحنائه وهو نائم، وقد أخذ هذا المعنى من قول ذي الرمة:

كَأَنَّـــهُ دُمْلُـــجٌ مِـــنْ فِضَّـــةٍ نَبَـــهٌ فـي ملعبٍ منْ عذارى الحـيِّ مفصومُ[4]

وقال وهو يصف الخيل في المعركة بأنها صخور متينة وقوية ألقى بها السيل المائج من علٍ بشكل مصوّب على الأعداء فتنزل بسرعة فائقة، ويسير باتجاه الأعداء مباشرة، فهو يجري ويركض بهدفٍ منشود، يعلم اتجاهه، رغم السرعة التي قد تجعله يحيد عن صوابه وعن اتجاهه:

وَكَأَنَّـــــهُ مِـــــرْدَاةُ صَـــــخرٍ حَطَّـــــهُ مِـن عَلـوِ سَـيلٍ مَـاجَ فِـي تَصْـوِيبِ[5]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٥.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥١، نقائض جرير والأخطل: تأليف أبي تمام، د.ط، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٢٢م)، ص١٥٦.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٥.

(4) ديوان ذي الرمة: تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ج١، ص٢٠٨.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ٦١.

وقد أخذ هذا المعنى مع بعضٍ لفظه في وصف سرعة الخيل في كرّه على الأعداء بسرعته المطلقة، من قول امرئ القيس وهو يصف فرساً:

مِكَــــرٍّ مِفَــــرٍّ مُقبِــــلٍ مُــــدْبرٍ مَعــــاً   كجُلْمـودِ صَخْرٍ حَطَّـه السَّيْلُ مـن عَـلِ[١]

فخيله قوية، تستطيع أن تتحول بين الكرّ والفرّ، والإقبال والإدبار معاً، بلا تباطؤٍ ولا توانٍ، وكأنه صخرة قاسية قوية أرداها السيل من أعلى الجبل فهبطت بكل قوتها مسرعة ومتسارعة نحو الأسفل.

وقال يصف الثغور التي يقف عندها الجنود مدافعين عن وطنهم مشبهاً لها بالنيوب القوية؛ لأنه تعتبر خط الدفاع الأول ضد الأعداء، فهي كالنيوب قوية تقضي على العدو، وقد امتلأت هذه الثغور بالسيوف والقوة والعدة والعتاد ليكون هؤلاء الجنود أشداء جاهزين أمام العدو لتلقي أي ضربة منهن وصدّها، فقد أصبحت هذه الثغور المليئة بالسيوف كالنيوب –التي تبرق وتلمع لحدتها– من كثرة السيوف اللامعة في المكان، فلم يستطع أعداؤه من الروم بسيوفهم أن يفلتوا منه أو يجنوا من جمال سيوفه عسلاً وشهداً، بل موتاً زؤاماً:

جَعَلَــــتَ نُيُــــوبَ الثَّغْــــرِ زُرْقَ أسِــــنَّةٍ   فَلَـم تَجْـنِ زُرْقُ الـرُّومِ مِنْـهُ رِضَـابَا[٢]

وهو يتشابه مع وصف امرئ القيس للسيوف المسننة اللامعة بأنياب الأغوال لقوتها وعظمتها وشدة لمعانها:

أَيَقْتُلُنِــــي وَالمَشْــــرِفِيُّ مُضَــــاجِعِي   وَمَســـنُونَةٌ زُرقٌ كَأَنيَــابِ أَغْــوَالِ[٣]

وقال يصف الخيل القوي الذي يتميز بسرعته، وبذلك يستطيع أن يستغل سرعة هذا الخيل باللحاق بالوحوش التي يصيدها فيقيدها ويسيطر عليها، وهو يعتليه ويستطيع أن يسيطر عليه فهو يمتلك أيضاً قدرة عالية في السيطرة على الخيل:

كَـــأَنَّ لَـــهُ فِـــي الأذْنِ عَينَـــاً بَصِـــيرَةً   يَـرَى اليَـومَ أَشْـبَاهَاً تَمُـرُّ بِهَـا غَـدَا

وَلَـــو مَـــرَّ فِـــي آثَـــارِهِنَّ مُقَيَّـــدَا   أُقَيِّـــدُ بِالسَّـــيفِ الأَوَابِـــدَ فَوقَـــهُ[٤]

---

[١] شرح ديوان امرئ القيس: الأعلم الشنتمري، د.ط، (الجزائر، الشركة الوطنية، ١٩٧٤م)، ص ٨٣.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٥٧.

[٣] شرح ديوان امرئ القيس: الشنتمري، ص١١٠.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٤٤.

أخذه من قول امرئ القيس وهو أوّل من قال قيد الأوابد[1]، وهو يصف الخيل الذي يركبه ليذهب في طريقه إلى الصيد، فيساعده خيله في إنهاء مهمة الصيد بنجاح:

وَقَــد أَغتَــدِي وَالطَّيــرُ فِــي وكَنَاتِهَــا ... بِمُنْجَــرِدٍ قَيــدِ الأَوَابِــدِ هَيْكَــلِ[2]

وقد أخذ ابن حمديس هذا المعنى ليوظِّفه في شعره، ليكون صورة مشابهة للصورة التي صنعها امرؤ القيس، ليسهم في وصف القدرة الهائلة التي يمتلكها هذا الخيل، الذي دعاه لأن يذكره في شعره ويصفه في مقطوعةٍ من مقطوعاته.

وقال من قصيدة يصف إبلاً، وهي تشرب الماء، فيظهر للمتأمل فيها انسياب الماء في عنقها ليدخل جوفها، وقد شبه حركة انسياب الماء هذه داخل جوفها متخذة العنق سبيلاً لها بالسيف الذي يكون مُشرعاً ثم يغمِده الفارس في غمده:

ضَــرَبَتْ مَــع الأعنَــاقِ أَعنَــاقَ الفَــلَا ... بِحُسَــامِ مَــاءٍ فِــي حَشَــاهَا مُغْمَــدِ[3]

وهو من قول ابن المعتز، الذي يصف فيه الإبل وهي تشرب المياه من النبع فترتوي من الماء، ويبدو منظر انسياب الماء في أعناقها للناظر إليها، كالسيف الذي يُغمَد في غمده، فالحركة الناتجة من انسياب المياه في جوف الإبل، تشبه تماماً حركة دخول السيف في الغمد:

وَأَغْمَــدْنَ فِــي الأَعْنَــاقِ أَسْــيَافَ لُجّــةٍ ... مُصَــقّلة تُفْــرَى بِهِــنّ المَفَــاوِزُ[4]

وقد تناول ابن حمديس المعنى والصورة ذاتها التي وظفها ابن المعتز، حيث شبه ابن المعتز نزول الماء في أعناق الإبل بعد الشرب كنزول السيف في غمده، حينما يغمده الفارس، وهو يدل على اطلاع ابن حمديس على آداب الآخرين، وأفكار الآخرين، والثقافات المتعددة.

---

[1] خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء المغرب والأندلس): الأصبهاني (عماد الدين الكاتب الأصبهاني، محمد بن محمد صفي الدين، ت: ٥٩٧هـ)، تحقيق آذرتاش آذرنوش، د.ط، (تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١م)، ص ١٩٧.

[2] شرح ديوان امرئ القيس: الشنتمري، ص٨٢.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ١٦٨.

[4] الخريدة: الأصبهاني، ج٢، ص ١٩٧.

وقال يصف السيوف التي هي أداة القتل في المعارك والحروب، فهي بكثرة القتلى الذين تتركهم خلفها كأنها امرأة تلد الموت والمنية السوداء لعدوّهم التي لا تكون إلا بسفك دمائهم فتترك عائلاتهم بأحزانهم التي تحوّل حياتهم سوداء:

بِيضٌ يَضَعْنَ المَنَايَا السُّودِ صَارِخَةً وَهِي الذُّكُورُ التِي افْتُضّت بِهَا الغُمَمُ[١]

وهي من شعر أبي نصر ابن نباتة، في وصف السيوف التي تخلع قلوب الأعداء وكأنها امرأة ولود تلد المنايا مع أنها ذكور تشبه الرجال في قوتها وشجاعتها، فهي قد أخذت صفة الولادة من النساء فتكثر من ولادة الموت لتسقيه الأعداء فيكثر فيهم القتلى، وتشبه الرجال في قوتهم وشجاعتهم وقدرتهم على إدارة الحروب:

وَمِنَ العَجَائِبِ أَنَّ بِيضَ سُيُوفِهِ تَلِدُ المَنَايَا السُّودِ وَهِيَ ذُكُورُ[٢]

وقال يصف جيش الأمير يحيى بن تميم في قصيدة يمدحه بها، بأن هذا الجيش منظّم يشبه في انتظامه انتظام الريش في أجنحة الطائر "فِي جَناح الطائرِ عِشْرُونَ رِيشَةً: أَوَّلُها القَوادِمُ، ثُمَّ المَناكِبُ، ثُمَّ الخَوافي، ثُمَّ الأَباهِرُ، ثُمَّ الكُلى"[٣]، التي تحمل كل مجموعة منها مهمة من المهام التي تسهم في حركة الطائر في السماء من زيادة السرعة والعلو والانخفاض والتحول من اليمين إلى اليسار، وهو قوي كقوة العقاب في انقضاضه على فريسته، وبذلك يكون هذا الجيش إذا تحرك أصبح مثل جناحي العقاب وهو يطير في السماء بانتظام وقوة:

وَجَيشُكَ هِنْدِيّ الخَوَافِي بِهَزّهِ جَنَاحَي عُقَابٍ سَمْهَرِيِّ القَوَادِمِ[٤]

وهو من قول أبي الطيب المتنبي[٥]، وهو يشبه حركة الجيش حول سيف الدولة بحركة جناحي العقاب في انتظامهما، والقوة التي يمتلكها العقاب، والقوة التي يمتلكها الجيش والنظام الذي يسير عليه في توزيع المهام، لتشتيت العدو، وصناعة الخديعة في الحرب:

يَهُزّ الجَيْشُ حَولَكَ جَانِبَيهِ كَمَا نَفَضَت جناحَيْها العُقَابُ[٦]

فحركة الميمنة والميسرة في جوانب الجيش ومجوعاته، تشبه حركة جناحي العقاب حينما ينفضهما في الجو، وهي ذات الصورة التي استخدمها ابن حمديس إلا أن ابن حمديس ساهم في

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٣٢.

[٢] الخريدة: الأصبهاني، ج٢، ص ١٩٧.

[٣] لسان العرب: ابن منظور، ج١، ص٧٧٢.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٨.

[٥] الخريدة: الأصبهاني، ج٢، ص ١٩٨.

[٦] شرح ديوان المتنبي: ناصيف اليازجي، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت)، ج٢، ص١٩٧.

إضافة ملامح جديدة للصورة، وإبراز معالمها بشكل أوسع، فأصبحت الصورة عنده ذات حركة وانتظام دقيق وتجانس بين أركانها.

وقال يصف المحاربين من جيش الأمير علي بن يحيى، بأنهم أشداء أقوياء وهو يلبسون دروع الحديد، فكأنهم بأجسامهم المسربلة بالحديد سيوف قاطعة قوية تتحمل ضربات الأعداء وتقضي عليهم:

وَكَـــأنّهَم فِـــي السَّـــابِغَاتِ صَـــوارِمٌ   وَالسَّـــابِغَات لَهُـــم مِـــن الأَغْمَـــادِ(١)

وهو من قول المتنبي حيث جعل المحارب نفسه السيف الذي يقضي على الأعداء، وذلك بما يمتلكه من سرعة وقوة ومقدرة في تصويب السلاح:

وَسَـــيفِي لأَنْـــتَ السَّـــيفُ لَا مَـــا تَسُـــلُّهُ   لِضَربٍ وَمِمّا النّصلُ مِنهُ لَكَ الغِمْدُ(٢)

وقد استخدم ابن حمديس الصورة التي استخدمها المتنبي في هذا الوصف، "وبيت ابن حمديس أجود؛ لأنّه سهل وقريب مما فيه من التشبيه والترتيب"(٣)؛ لأن ابن حمديس قد شبه الجنود في الجيش وهم يلبسون الحديد ويضعون الدروع بالسيوف القوية الحادة، فأصبح وجه الشبه وجود الحديد وحدته وقوته الضاربة، وفي بيت المتنبي جعل الجندي المحارب نفسه السيف دون تقريب للصورة أو وضع ملامح تبرز جماليتها.

وقال وهو يمدح تميماً أمير المهدية وأهل المغرب، ويصف قوتهم وقدرتهم على صدّ الأعداء والكيد لهم، وسرعتهم في قذف النبال، وكأن الضارب للنبل منهم يضرب من وجهتين:

لَـــهُ حَمْلَـــةٌ عَـــن فَتكَتَـــينِ انْفِرَاجُهَـــا   كَضَـربِكَ مِـنْ وَجْهَـينِ شَـاهَ المَلَاعِـبِ(٤)

والمعنى مأخوذ من قول امرئ القيس وهو يصف سرعة الطعن، وهو يدفع الريش على النبال بسرعة فائقة، وقدرة عالية المهارة، وقوة عضلية بالغة، تظهر تمرسه في الحرب، وتمكنه من أدواتها، فهو ذو تجربة وخبرة:

نَطْعَـــــنُهُم سُـــــلْكى وَمَخلوجَـــــةً   كَـــرَّكَ لَامَـــيْنِ عَلَـــى نَابِـــلِ(٥)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٥.

(٢) شرح ديوان المتنبي: اليازجي، ج١، ص٣٩٩.

(٣) الخريدة: الأصبهاني، ج٢، ص ١٩٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢.

(٥) شرح ديوان امرئ القيس: ص٢٦٠.

يُقال " خلجته، إذا طَعَنْتَه"[١]، و"الطعنة السُلكى: المستقيمة تلقاء وجهه"[٢]، فابن حمديس قد استقى المعنى من امرئ القيس بدون أن يستعين باللفظ، فقد وظف التناص بالمعنى في وصف تميم بالشجاعة وقوته في السيطرة على أدوات الحرب وحسن تعامله معها، وضربه بها، التي يستطيع بها أن ينتصر على الأعداء.

وقال يصف شوقه للمرأة وظمأه الذي لا يرويه شرب المياه:

بِـــــتُّ مِنهَـــــا مُســـــتَعِيدَاً قُـــــبَلاً   كَـانَ لِـي مِنْهَـا عَلَـى الـدَّهرِ اقْتِـرَاحْ

وَأُرَوّي غُلَـــــلَ الشَّـــــوقِ بِمَـــــا   لَـمْ يَكُـن فِـي قُـدرَةِ المَـاءِ القَـرَاحْ[٣]

وهو من قول البحتري: [٤] وهو يصف هذا الظمأ الذي لا يدفعه الماء:

وَبِـــي ظَمَـــأٌ لَا يَملِـــكُ المَـــاءُ دَفعَـــهُ   إِلَـى نَهلَـةٍ مِـن رِيقِهَـا البَـارِدِ العَـذبِ[٥]

وقال في قصيدة أخرى يصف سفينة وهي تسير في عرض البحر، حيث يقوم البحارة بتحريكها بواسطة دفع المجداف فيها، وقد شبهها وكأنها سواد العين، والبحر هو بياضها، والسواد يتحرك في وسط البياض، وجفنا العين هما حدود هذا البحر:

طيّـــارَة وَلَهَـــا فَرخَـــانِ وَاعَجَبَـــاً   إِذ لَا تَرَقُّهمَـــا حَتَّـــى تَرقّاهَـــا

كَأنّمَـــا البَحـــرُ عَـــيْنٌ وَهِـــي أَســـوَدُهُ   فَسَـــبْحُهَا فِيـــه وَالعَبْـــرَان جِفْنَاهَـــا[٦]

وهو من قول السَّلاميّ[٧] في زورق يسير وسط نهر دجلة، حيث يصف نهر دجلة بالبياض الموجود بالعين لما فيهما من تشابه في اللون، وهذا الزورق يسير وسط النهر الذي يمثل بياض العين، والزورق يمثل السواد المتحرك وسطها:

---

[١] الصحاح: الجوهري، ج١: ٣١٢.

[٢] السابق: ج٤، ص١٥٩١.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

[٤] الخريدة: الأصبهاني، ج٢، ص ٢٠٠.

[٥] ديوان البحتري: تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ج١، ص١٠٤، وعجز البيت في ديوان ابن حمديس: ص إلى نهلةٍ مِنْ رِيقِهَا الخَصِرِ العَذْبِ، ص٣٦.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٥٦٠.

[٧] أبو الحسن محمد بن عبد الله المخزومي السَّلاميّ الشاعر المشهور؛ هو من ولد الوليد بن الوليد بن المغيرة المخزومي، هو من أشعر أهل العراق قولا بالإطلاق، وشهادة بالاستحقاق، والسَّلاميّ: نسبة إلى دار السلام بغداد، (ت:٣٩٣هـ)، انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان ج٤، ص٤٠٩.

جَـــــرَى فَظَنَنـــــــتُ أَنّ الأَرضَ وَجْـــــهٌ   وَدِجلَـــــةُ نَـــــاظِرٌ وَهُـــــوَ السَّـــــوَادُ[1]

وقد استعان ابن حمديس بذات الصورة التي نسجها السُّلامي، إلا أن ابن حمديس زاد على هذا المعنى في وصفه بأن الجفون هي حدود هذا البحر أو النهر.

من خلال ما سبق عرضه لأوجه التناص الأدبي عند ابن حمديس مع الشعراء السابقين له، يبدو تأثره الواضح بألفاظ السابقين ومعانيهم، مما يدل على إطلاعه الواسع على إنتاج الأدباء المشارقة، مما شكل لديه مخزوناً لغوياً وثقافياً ثرياً "والمخزون الثقافي للإنسان بحكم المطالعة والقراءة هو الذي يصقل موهبته؛ لأن الإنسان لا يولد شاعراً ولا موسيقياً"[2] وهذا المخزون الثقافي ساعده على أن يوظف المعاني التي استخدموها من قبل بأسلوبه الخاص بحيث يضيف إليه ويزيد من معناه، أو يدخله في سياقات تضيف للمعنى جمالاً وغنىً.

وتظل النصوص تتشكل من خلال تجول المعنى في قلب الشاعر لينتجه في أبهى حلة للمتلقي، حتى لو كان هذا المعنى قد جاء به من سبقه؛ لأن المطلع على الثقافات الأخرى تظل تراوده هذه الثقافة في عقله لينتجها بشكل مناسب، فالنصوص" تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحمل جينات أسلافها، كما أنها تتمخض عن بذور لأجيال نصوصية تتولد عنها"[3]، هذه النصوص تنمو وتترعرع على يد المبدع الذي يعطيها العناية والاهتمام اللذين يسهمان في إنتاجها بشكل جمالي فائق الحسن والإبداع.

واعتاد الشعراء معارضة الشعراء الآخرين سواء كانوا معاصرين لهم أم سابقين لعصرهم، كما تُعدّ المعارضات نوعاً من أنواع التناص المعنوي؛ وذلك لأن "كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له"[4] وقد عمد ابن حمديس إلى أسلوب المعارضة فأخذ يعارض الشعراء سواء كانوا كانوا معاصرين له، أم شعراء من العصور السابقة " وتراه يعارض امرأ القيس والمعري وأبا تمام"[5] وقد قال في قصيدة يعارض فيها المعري:

أَجُمْـــــلٌ علـــــى بُخْـــلِ الغَـــوانِي وإِجمَـــالُ   تفَاءلــت بِاسْــم لا يَصِـــحُّ بِـــه الفَـــالُ[6]

---

[1] الخريدة: الأصبهاني، ج٢، ص ٢٠٠.

[2] التناص بين التراث والمعاصرة: نور الهدى لوشن، ص ١٠٢٥.

[3] ثقافة الأسئلة: عبد الله الغذامي، الطبعة الثانية، (الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م)، ص١١٣.

[4] الخطيئة والتفكير: عبد الله الغذامي، ص٣٢٥.

[5] العرب في صقلية: إحسان عباس، ص١٩١.

[6] ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٤.

وقد مزج في الشاعر بين "الغزل وذكريات الطفولة وتغير الحال والتشوق إلى الأوطان، ولم تكن المعارضة للمعري إلا أمراً عارضاً لم يؤثر كثيراً في طبيعة الدوافع الداخلية"(١).

ومن الأعلام التي وظّف ابن حمديس ذكرها كرموز دلالية في نصوصه أعلام الأدب من المشرق العربي، مثل: المعري، وامرئ القيس، والفرزدق وجرير والحطيئة، وزهير، وذلك مثل قوله يستحضر اسمي الفرزدق وجرير وقد اشتهرا بشعر النقائض:

كَـــــأَنَّ الفَــــرَزْدَقَ فِـــــي طَيْرِهَـــــا　　　يُجِيــبَ عَلَــى كُــلِّ شِــعرٍ جَرِيــرَهْ(٢)

وقوله يستحضر الحطيئة وجرير حيث يشتهران بالشعر:

بِقَــــوافٍ هـــــدوا إِلَــــيهِنَّ سُــــبلاً　　　ضَــــلَّ عَــــنهنّ جَــــرولٌ وَجَرِيــــرُ(٣)

وقوله يستحضر امرأ القيس ليمدح شعر المعتمد الذي لو سمعه امرؤ القيس لسكت عن الشعر وقوله:

مَــنْ ملّــك اللهُ حُســنَ القَــولِ مقوَلــهُ　　　فَلَــو رَآه ابــنُ حُجْــرٍ عَــادَ كَــالحجرِ(٤)

ثالثاً: التناص التاريخي:

يوظف ابن حمديس التناص التاريخي في قصائده ليشير إلى دلالات تاريخية معينة، أو يستشهد على ما يقوله من خلال الحدث التاريخي، وهو سبيل يسهم في إثارة انتباه المتلقي، وإعمال فكره بما يقرأه.

وقد تركزت الأحداث التاريخية التي يستفيد منها في تناصه على التاريخ الإسلامي، الذي يحوي مادة تاريخية ثريةً يمكن أن يستشهد بها أو يضمنها في شعره.

وقد ساهمت السيرة النبوية بنصيب من التناص في شعر ابن حمديس، حيث ذكر قصة وفاة إبراهيم ابن نبينا محمد –عليه الصلاة والسلام– وصبره على وفاة ولده، ليتأسى بهذا الصبر لوفاة ابن أخته، وذلك حينما أخذ يعزي زوج أخته ويرثي ابنه، فقال:

أَوَلَــــيسَ إِبـــــراَهِيم نَجـــــلُ مُحَمَّــــدٍ　　　بِالــــدَّفنِ صَــــارَ إِلـــى بِلـــى ونَفـــادِ

رَدَّ النَّبِـــــيُّ عليـــــه تربـــــةَ لَحـــــدِهِ　　　بِيَـــدِ النُّبـــوَّة وَهـــي ذات أَيـــادِي

---

(١) مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ١٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٨.

فَتَـــأَسّ فِـــي ابنِـــك بِابنِـــه وَخِلالِـــه تَســـلُك بِأســـوَتِهِ سَـــبيلَ رَشَـــادِ[١]

وكان والده قد كتب له وصية قبل وفاته، وحينما جاءه نبأ موته وهو في الغربة، وسمع هذه الوصايا كتب يقول، أنه قد سمع هذه الوصايا رغم أنه بعيد عن أهله، وكأن وصايا والده صرخة عمر حينما نادى على سارية، فقال في ذلك:

سَـــمِعتُ مَقَالَـــةَ شَـــيخِي النّصِـــيحِ وَأَرْضِـــيَ عَـــنْ أَرضِـــهِ نَائِيَـــةْ

كَـــأَنَّ بِـــأُذْنِي لَهَـــا صَـــرْخَةً أَرَادَ بِهَـــا عُمَـــرٌ سَـــارِيَةْ[٢]

ويروى عن هذه الحادثة: "أَنَّ عُمَرَ وَجَّهَ جَيْشًا وَرَأَّسَ عَلَيْهِمْ رَجُلًا يُقَالُ لَهُ: سَارِيَةُ. قَالَ: فَبَيْنَمَا عُمَرُ يَخْطُبُ فَجَعَلَ يُنَادِي: يَا سَارِيَ الْجَبَلَ! ثَلَاثًا. ثُمَّ قَدِمَ رَسُولُ الْجَيْشِ فَسَأَلَهُ عُمَرُ فَقَالَ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ هُزِمْنَا فَبَيْنَمَا نَحْنُ كَذَلِكَ إِذْ سَمِعْنَا مُنَادِيًا: يَا سَارِيَةُ الْجَبَلَ! ثَلَاثًا. فَأَسْنَدْنَا ظُهُورَنَا بِالْجَبَلِ فَهَزَمَهُمُ اللَّهُ"[٣].

وقد استحضر فتح الرسول –صلى الله عليه وسلم– لحصن خيبر وانتصاره على اليهود، بتقدير من الله –سبحانه وتعالى– وذلك بعد صبر المسلمين على أذى اليهود الذين حرضوا الأحزاب ضدهم ليحشدوا الجيوش لغزو المسلمين، وكانوا يدبرون المكائد لهم ليوقعوا بهم، فأنجز الله لهم الوعد الذي وعدهم به بالمغانم الكثيرة، وهي فتح خيبر وما يجنيه المسلمون منها من مغانم، وذلك كما قال تعالى: ﴿**وَعَدَكُمُ اللَّهُ مَغانِمَ كَثِيرَةً تَأْخُذُونَها فَعَجَّلَ لَكُمْ هذِهِ**﴾ (الفتح: ٢٠)، فكان النصر لهم على خيبر تحقيقاً لوعد الله، بعد صلح الحديبية الذي عجّل الله به لهم، فيقول ابن حمديس:

لَـــولَا اقْتِـــرابُ الوَقـــتِ عَـــنْ قَـــدَرٍ لَمَـــا فُتِحَـــتْ عَلَـــى حَـــالٍ لِأَحمـــدَ خَيبـــرُ[٤]

وقد استحضر حادثة فتح خيبر؛ لأنه يتحدث عن المعتمد بن عباد وهو في حصن يحارب ويدافع عن بلده، فكأنه يريد بها مواساة المعتمد ورفع معنويات الجيش، بأن الحرب مسألة وقت، وانتظار لقدر الله بأن يفتح الله لهم وينصرهم على أعدائهم، ولا بدّ أن الله كتب لهم النصر المؤزر على أعدائهم، فما عليهم إلا أن يتوكلوا عليه ويأخذوا بأسباب النصر من إعداد القوة التي تمكنهم من دَفْعِ قوة الأعداء، وبثّ الحماسة في قلوب الجند حتى يدخلوا على عدوهم بكل بسالة وشجاعة وكلهم ثقة بأنهم لا بدّ أن ينتصروا، ولا هدف لهم إلا النصر والظفر.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٤.

[٣] البداية والنهاية: ابن كثير، ج١٠، ص١٧٥.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٩٤.

وقال يمدح الأمير يحيى بن تميم، حيث يصف عدله ورفع الظلم عن الناس، فكأنه يجدد سيرة العمرين عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز، اللذين نشرا العدل بين الناس، فكان عصرهما من أكثر العصور أمناً وعطاءً، فكان عمر بن الخطاب من أعدل الناس يمشي بينهم يتعسس أخبارهم، ويتفقد أحوالهم، وينظر في المظالم التي بينهم، وكان عهد عمر بن عبد العزيز من أكثر العهود استقراراً ورخاءً، فلم يبق أحد من المسلمين يسأل الآخر حاجة؛ لأن العطايا كانت توزع على جميع المسلمين فلم يعد بينهم فقير يحتاج لسؤال الناس، هذه المزايا التي يتميز بها هذان العهدان يستحضرهما ابن حمديس ليصف بها الأمراء الذين يمدحهم لقرب التشابه بينهما فيقول:

حَسَمَ المَظَالمَ عَادِلاً فَكَأَنَّهُ ... مِن سِيرَةِ العُمَرَينِ جَدّدَ مَا بَلِي(١)

واستخدم الوصف نفسه ليصف سيرة يحيى مرة أخرى بأنها سيرة عمرية، ليشير إلى انتشار العدل والأمن والأمان في البلد التي يحكمها، ويصف العطاء الوفير الذي لا يبخل به على هذه الرعية، فيقول:

لَهُ سِيرةٌ فِي مُلكِهِ عُمْرِيّةٌ ... وَكَفٌّ مِن الإعْدَامِ جَابِرةُ الكَسْرِ(٢)

أما حينما يتحدث عن كذب المنجمين وغلطهم في تقدير الأمور فإنه يستحضر شخصية مسيلمة الكذاب مدعي النبوة، فيقول:

إذَا جَالَ فِي عِلمِ الغُيُوبِ حَسِبتَهُ ... مُسَيلَمَةَ الكَذَّاب قَامَ مِنَ القَبْرِ(٣)

وقد شبه هذا المنجم الذي يدعي أنه يعلم بعلم الغيب بمسيلمة الكذاب الذي يدعي أنه نبي مرسل من عند الله، وهو بذلك يكون أكذب الناس على وجه هذه الأرض؛ لأن الله أرسل الرسول محمداً ليكون خاتم الأنبياء والمرسلين، وقد ختم الله برسالته، فكيف يكون هناك نبيٌّ بعده، فاتصف مسيلمة بالكذب، وبذلك يكون هذا المنجم مماثلاً لمسيلمة في كذبه، والخبر الكاذب الذي أورده يعدُّ من كبائر الأخطاء التي تُرتكب في حق الملوك والأمراء، فكان هذا المنجم بأخباره الكاذبة كمسيلمة الكذاب في كذبه بادعاء النبوة وكأنه قام بأكاذيبه من القبر ينشرها بين الناس.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

وذهب في شعره إلى أن يذكر كسرى وقيصر بشكل متعدد ليشير إلى قوى ممدوحيه التي تفوق قوتهم الروم والفرس، والعظمة التي يتميزون بها، وذلك مثل قوله في وصف مجمرة بخور، حيث يصف نورها وبهاءها الذي يتميز عما يوجد في قصر كسرى:

يُنِيـــرُ عَلَـــى البُعْـــدِ ائتِلَاقَـــاً كَأَنَّمَـــا عَلَـى الشَّـطِّ لَقَـى لُجُّـهُ مِنْـهُ جَـوهَرَه

أَبَـــرّ عَلَـــى إِيـــوَانِ كِســـرَى فَلَـــو رَأَى مَرَاتِبُـــهُ فِـــي المُلْـــكِ مِنْـــهُ لَأَكبَـــرَه(١)

ويميز المنصور بن الناصر عن كسرى في مقارنة بين عظمة ملكيهما؛ لأنه إذا نظر الإنسان إليهما معاً فوجب أن ينزل المنصور منزلة أعلى من كسرى لقوة ملكه وعظمته، فيقول في ذلك:

فَـــإِذَا نَظَـــرتَ إِلَـــى مَرَاتِـــبِ مُلكِـــهِ وَبَـــدَتْ إِلَيـــكَ شَـــوَاهِدُ البُرهَـــانِ

أَوْجَبْبْـــتَ لِلمَنصُـــورِ سَـــابِقَةَ العُلَـــى وعَـــدَلْتَ عَـــن كِســـرَى أَنُوشُـــروان(٢)

ويذكر تميز قصر المعتمد الذي يجعل الناظر إليه ينسى بهاء قصر كسرى:

نَسِـــيتُ بِـــهِ إِيـــوَانَ كِســـرَى لأَنَّـــهُ أَرَانِـي لَـه مَـوْلى مِـنَ الفَضْـلِ لَا مـثْلَا(٣)

وحرص ابن حمديس على إدخال التاريخ العربي في شعره بما فيه من بطولات وأمجاد لا يزال يفتخر بها العرب، وذلك مثل الكرم والجود والشهامة، وقد كان هرم بن سنان من قبيلة غطفان رجلاً سخياً كريماً معطاء، يكثر العطايا للناس، و"قد جعل هرم على نَفسه أَلا يسلم عَلَيْهِ زُهَيْر إِلَّا أعطَاهُ فأشفق عَلَيْهِ زُهَيْر فَكَانَ يمر بالقوم وهرم فيهم فَيَقُول السَّلَام عَلَيْكُم دون هرم"(٤)، فقال زهير يمدحه بأبدع المدائح وأبهاها:

لَـــوْ كَـــانَ يَقْعُـــدُ فَـــوْقَ الشَّـــمْسِ مِـــنْ كَـــرَمٍ قَـــوْمٌ بِـــأَوَّلِهِمْ أَوْ مَجْـــدِهِمْ قَعَـــدُوا

قَـــوْمٌ أَبُـــوهُمْ سِـــنَانٌ حِـــيْنَ تَنْسُـــبُهُمْ طَـــابُوا، وَطَـــابَ مِـــنَ الأَوْلادِ مَـــا وَلَـــدُوا(٥)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٨.

(٤) جمهرة الأمثال: العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، ت: ٣٩٥هـ)، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت) ج١، ص ٣٣٩.

(٥) العقد الفريد: ابن عبد ربه (أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، ت: ٣٢٨هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٤هـ)، ج٦، ص١٤٢.

حيث استحضر ابن حمديس حكاية عطاء هرم وكرمه، ومدح زهير له، ليصف جود يحيى بن تميم وعطاءه الذي لو رآه زهير، لابتعد عن مدح هرم بن سنان ليمدح يحيى بن تميم، فقال في ذلك:

وَلَـــو رَآكَ زُهَيـــرٌ فِـــي العُلَـــى لَثَنَـــى لِسَـانَهُ فِـي كَـرِيمِ المَـدحِ عَـن هَـرِمِ(١)

ويضرب المثل بالكرم في حاتم الطائي، فيقال: أكرم من حاتم، وقد كان معتاداً على إكرام ضيوفه، بل والبحث عنهم لإكرامهم، ومما يؤثر عن حاتم الطائي قوله لعبد له:

أَوْقِـــدْ فَـــإِنَّ اللَّيـــلَ لَيْـــلُ قَـــرّ وَالــرِّيحُ يَـــا وَاقِـــدُ رِيـــحُ صـــرّ

عَـــلَّ يَـــرَى نَـــارَكَ مَـــنْ يَمُـــرّ إِنْ جَلَبــتَ ضَـــيْفَاً فَأَنْـــتَ حُـــرّ(٢)

وقد كان مأثوراً عن العرب أن يوقدوا النار في الليل حرصاً منهم على أن يراها من يمرّ في طريق سفره، فيتوجه إليهم، وهو من باب الكرم.

وقد وظّف ابن حمديس هذه الصفات الموجودة عند حاتم لينسبها ليحيى بن تميم أثناء مدحه، غير أن صفات ابن تميم، تفوق ما لدى حاتم، فقال:

وَقَـدْ طَوَيـتَ مِـنَ الطَّـائي مَـا نَشَـرَتْ مِـنَ المَفَـاخِرِ عَنْـهُ أَلسُـنُ الأُمَـمِ(٣)

وذكر عطاء أمير الخراج الخصيب بن عبد الحميد في مصر حينما مدحه أبو نواس، حيث قد ميّز عطاء ابن تميم عن هذا العطاء، فيقول:

أَنْسَـــيتَنَا بِأَيَـــادٍ مِنـــكَ نَـــذكُرُهَا خَصِيبَ مِصـر وَمَـا أَسْـدَاهُ لِلحُكمِـي(٤)

فعطاء يحيى ابن تميم يفوق عطاء هرم بن سنان، وعطاء حاتم الطائي، وعطاء خصيب مصر، ولكثرة عطاء يحيى بن تميم لم يعد الناس يذكرون كرم هرم وحاتم وخصيب مصر، الذي يعدُّ قليلاً بالمقارنة مع عطاء يحيى، وبذلك فهو أحق بأن يضرب به المثل في الجود والكرم، لأنه فاق رموز العطاء عند العرب، فحقٌ له أن يفتخر بما عنده من خلال كريمة، وصفات جليلة.

وعند رثائه لابن أخته في قصيدة طويلة، استحضر الشخصية التراثية التاريخية في الطب (بقراط)، وذلك لأن والد المتوفى أبا الحسن كان متطبباً مثقفاً فقال:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٢) تاريخ العرب القديم: توفيق برو، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الفكر، ٢٠٠١م)، ص ٢٦٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

أَوَلَــم يَكُــن بُقــرَاطُ دُونَ أَبِيــكَ فِــي دَاءٍ يُعَــادُ لَــهُ المَــرِيضُ عِــدَادِ[١]

ويُعتَبر بقراط الحكيم "أول من دون علم الطب وهو حكيم مشهور معتن ببعض علوم الفلسفة سيد الطبيعيين في عصره كان قبل الإسكندر بنحو مائة وسنة وله في الطب تصانيف شريفة وكان فاضلاً متألهاً ناسكاً يعالج المرضى احتساباً طوَّافاً في البلاد"[٢] والشاعر في النص يَعُدُّ بقراط أقل مرتبة منه في الطب.

رابعاً: التناص الشعبي:

كل الشعوب على مرِّ العصور تحتفظ بعاداتٍ وتقاليد وموروثات تراثية تفتخر بها، وتعمل على إحيائها بشكل مستمر، هذه الموروثات التراثية تعبر عن ثقافة هذه الشعوب وعن المستوى الثقافي الذي يتميزون به عن غيرهم؛ لذا يحرص الشعراء على استحضار الموروثات التراثية في شعرهم لإعطائها صفة الشعبية، وحتى يضيفوا إليها ما يجعلها غنية وثرية بما تفتخر به هذه الشعوب.

والشعراء العرب يفخرون بالتراث العربي بشكل عام، وفي ديوان ابن حمديس يتواجد التناص التراثي الذي يقتبس من موروثات ثقافية عن العرب بشكل عام، ويقتبس إشارات أخرى من المشرق بشكل خاص، يستحضر رموزاً تراثية عربية ومشرقية، تعطي لأسلوبه قيمة دلالية جميلة.

وقد اعتادت العرب التطير من الغراب والتشاؤم من صوته، فأصبح معتقدا ذهنياً موروثاً من خلال التقاليد الشعبية التي اعتادها العرب، فيقول في ذلك:

وَقَالَــت غَرَابِيــبٌ دَرَجــنَ بِبَينِــهِ سَيســتَدْرِجُ الأَعْــوَامَ وَهُــوَ غَرِيــبُ[٣]

فالغراب قد أنذر بصوته بأنه لا بد أن يفارق محبوبته، وأنه ستمرّ عليه الأعوم وهو بأرض الغربة، لأن غربته ستطول، فالعرب تقول "غراب البين إذا أرادوا به الشؤم"[٤] فالغراب حسب المعتقدات العربية هو نذير شؤم، فالعرب "كلما ذكروا ممّا يتطيرون منه شيئا ذكروا الغراب معه! وقد يذكرون الغراب ولا يذكرون غيره... والغراب...هو المقدّم في الشؤم"[٥]، ويستحضر صورة

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٢٣.

[٢] أبجد العلوم: صديق حسن خان، الطبعة الأولى، (د.ق، دار ابن حزم، ٢٠٠٢م)، ص٦٣١.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٣٨.

[٤] الحيوان: الجاحظ، ج٣، ص٢٠٥.

[٥] السابق: ج٣، ص٢١١.

الغراب الذي كان نذير شؤم عليه في غربته حيث شخّص الغربان وجعلها تنطق وتتكلم منذرة بما سيحدث له من طول بُعد المحبوبة عنه وفراقه لها، وأن هذا الفراق لا بدّ أنه سيكون طويلاً.

ومما أورده من الأمثال المشهورة عند العرب مقولة: "أتى الدهر عليها وذهب" حيث تُقال للشيء الذي يبدو عليه القدم والهلاك، وقد جاء في قوله:

دَفَنُــــوا اللّـــــذَةَ فِيهَـــــا حَيَّـــــــةً وَأَتَـــى الـــدّهرُ عَليهَـــا وَذَهَـــبْ[١]

وهو يشير إلى هلاك اللذة التي يتحدث عنها، حيث يتحدث عن لذته للخمر المعتقة.

وهو يوظف القاعدة المنطقية التي يعرفها الناس فهي كثقافة عامة بين الشعوب وهي "الدليل يُذهب الشك باليقين" أي أن الشك يتحول إلى يقين إذا وُجد الدليل، حيث يقول:

وَاســــتَدَلُّوا عَلَـــى النَّفَــــادِ بِعَــــادٍ يُـــذهِبُ الشَّـــكَّ بِـــاليَقِينِ الـــدّلِيلُ[٢]

وقوم عادٍ "كانوا عرباً جفاة كافرين عتاة متمردين في عبادة الأصنام فأرسل الله فيهم رجلاً منهم يدعوهم إلى الله وإلى إفراده بالعبادة والإخلاص له فكذبوه وخالفوه وَتَنَقَّصُوه فأخذهم الله أخذ عزيز مقتدر"[٣].

ورغم هذه القوة والتمرد الذي يتصفون به إلا أن الله أهلكهم، فلا بقاء لمخلوق على وجه الحياة؛ لأن الموت سنةٌ من سنن الحياة، وهو بذلك يستدل على أن الموت والفناء صفة من صفات البشر، وهو يرثي القائد أحمد بن إبراهيم، حيث يُسلّم بما هو مكتوب على البشر من أن نهاية هذه الحياة هي الموت.

وقد قيل فيما ورد عن العرب في الخيانة: "من خان مان، ومن مان هان، وتبرّأ من الإحسان"[٤] وقد وظفه ابن حمديس ليدخله في نصه فقال:

هَـــلْ خَانَـــكِ المَخـــزُونُ مِـــن دَمعَـــةٍ بَكَـى بِهَـا عَنْـك فَمَـنْ خَـانَ هَـانْ[٥]

فالعين إذا جف دمعها، ولم تبكِ على الفقيد العزيز، فهي خائنة في نظره، وبذلك هانت عليه الصحبة والرفقة.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٦.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٩.

[٣] البداية والنهاية: ابن كثير، ج١، ٢٨٨.

[٤] نهاية الأرب: النويري، ج٣، ص٣٦٩.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٦.

من خلال دراسة ظاهرة التناص في ديوان ابن حمديس يجد الدارس اهتمام الشاعر بالتناص الديني الذي يمزج الآيات القرآنية والحديث النبوي والسيرة النبوية بالشعر من خلال الاستخدام اللفظي أو الاستخدام المعنوي، ويُعَبِّرُ ذلك عن ثقافة الشاعر الدينية وتأثره الواضح والبارز بالدين الإسلامي وتعاليمه، وتأثره بالقرآن الكريم والحديث النبوي، حيث تجري ألفاظهما في شعره بشكل واضح، يشير إلى هذه الثقافة الإسلامية التي يتميز بها من يعيش في بيئة إسلامية.

تعطي تقانة التناص للشعر قيمة أسلوبية ترفع من قيمة النص الشعري الذي يتلقفه المتلقي فيجد فيه فصولاً متعددة من الأفكار التي تثير عقله ليفكر في حلّ رموزها، فيجد في تناوله لنص واحد ثقافات متعددة، حرص المبدع على إيرادها في نصه لتعطي دلالات من وجوه جديدة، فيستمتع بها المتلقي، ويتأثر بها، فيحرص على البحث لاكتشاف الفنيات الأسلوبية في النص الذي يقدمه المبدع.

والتناص الديني والأدبي والتاريخي والشعبي يظهر للمتلقي الكم الهائل من الثقافة التي تأثر بها الشاعر وأثرت فيه؛ لأن المتلقي يعشق تقديم الجديد الذي يعطي النص مذاقاً جديداً بما يحويه من ثقافات متعددة، تُشعره بهذا التنوع المنظوم بنظام دقيق يكشف عن إبداع الكاتب في نظم نصه بشكل متقن.

ويسهم التناص في إرجاعنا إلى اللحظة التاريخية التي يستحضرها الشاعر في نصه ليتفكر به المتلقي، ويربطها في سياقها الذي وضعها به الشاعر، فيثير التساؤلات ويحلل ويركب لينتج الإشارات الجديدة للمعنى المطلوب، كما يعطي قيمة للتناص التراثي الذي يستحضر فيه ثقافة شعب بأكمله، والرموز التي تشير إلى عاداته وتقاليده، فيلقي الضوء عليها ويبرزها من خلال نصه.

إن كل ما يستحضره الشاعر من تناص ديني أو تاريخي أو تراثي أو أدبيٍّ يمثل تحفيزاً للذاكرة؛ لأن تعمل على كشف خبايا هذه الرموز، وإثارة للذهن للربط بين هذه الرموز المتعددة وسياقها في النص المنظوم بفنٍ وإتقان، فهذه النصوص المتداخلة "مع نص بعينه تمتلك حضوراً لا يمكن تحاشيه ولا يمكن نفيه، فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص، ولكنها لا تظلُّ منفصلة وسائبة وإنما تخضع لتحولات ومتحولات يتمثلها النص، والذي هو جملة توزيعات ملفوظة سابقة عليه"[١].

---

[١] القول الشعري: رجاء عيد، ص٢٢٧.

الفصـــل الرابع

"الصورة البيانية"

الفصل الرابع

الصورة البيانية

تعدُّ الصورة الفنية من أهم عناصر الإبداع الفني التي تزيد من جماليات النص الأدبي، حيث يعبر فيها الشعراء بنظراتهم التخيلية عن المعاني المجردة بنسجٍ أدبي فائق الجمال معتمدٍ على أعذب الألفاظ وأرقها لتكون لبِنَاتٍ أساسية في بناء الهيكل الأساسي للصورة، و"إذا كان الأدب يعبر فيه عن المعنى الجميل باللفظ الجميل فإنه لا يقبل تصوير الحقائق والأفكار مجردة، ولا عرضها بالصورة التي هي عليها في الواقع، بل لا بد أن يكون تصويرها من خلال المشاعر والانفعالات؛ لتمنحها الحرارة والقوة، وتجلوها في صورة أروع من حقيقتها وواقعها"(١).

وبذلك تكون القيمة الأساسية للصورة الفنية تحييد الأفكار المجردة الواقعية عن واقعها الحقيقي، ومنحها الحيوية والحركة التي تساهم في جذب انتباه المتلقي، من خلال عملية النسج الخيالي التي يقوم بها المبدع للصورة الخارجية، حيث ترتبط هذه الصورة "بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات"(٢) لنقلها بصورة مختلفة عن حقيقتها إلى المتلقي، بحيث تكون أجمل من الواقع.

كما تعتبر الصورة الفنية في الشعر صورة منسوجة تعبر عما يجول في خواطر الشعراء وفي ذهنهم من أفكار وآراء وأخيلة، معتمدين في تصويرها من خلال نموذج أدبي إبداعي على الخيال الذي يرحل بهم إلى عوالم تسهم في تجسيد الصور أو تشخيصها في لغة أدبية تكشف عن الجماليات الفنية وأسرارها وخباياها، ورغم أنها تعتمد البعد عن الواقع إلا أنها إلا إنها تعدُّ جوهراً أدبياً لا غنى عنه في إبراز جماليات الأدب، فـ"ليست الصورة الشعرية حلى زائفة، بل إنها جوهر فن

---

(١) الصورة الأدبية في القرآن الكريم: صلاح عبد التواب، د.ط، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٥م)، ص١٠.

(٢) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت)، ص ١٤١.

الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم"[١] لتنطلق بالأفكار إلى صورة ذات حيوية ونشاط.

كما أن الشاعر إذا أراد أن يصوّر صورة ما، فإنه لا يجسدها كما هي في الواقع، كما أنه لا يهتم بذكر معالمها وتفاصيلها الأساسية، إنما يهتم بأن يعطي للمتلقي الأثر والوقع الذي شعر فيه عند مشاهدته لهذه الصورة التي ينقلها من واقعها الحقيقي إلى واقع شعري وأدبي بطريقته الخيالية الإبداعية، مصبوغة بالأحاسيس والمشاعر والذكريات الدفينة التي تثيرها هذه الصورة[٢].

فالصورة الفنية معتمدة في أساس تكوينها على الخيال الشعري الذي ينتجه عقل المبدع، الذي هو "نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نَسْخَاً أو نَقْلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها... بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجِدَة أَو الطَرَافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"[٣] وإعادة التأمل من المتلقي، وتعميق الوعي وإثراء الحساسية، هي نتائج لا بد أن تتوفر في الصورة الفنية؛ لأنها تشكل الهدف من إنتاج المبدع لهذه الصورة.

وبذلك تكون الصورة من العناصر الوظيفية للأدب؛ وذلك لأن المبدع يستطيع أن يَصل بالمتلقي إلى الهدف المنشود وراء الأدب من خلال الصورة الرقيقة والمعبرة عن الفكرة، فإذا "كانت وظيفة الأدب إبراز الحقائق في صورة أجمل من صورتها الأولى، فقد صار الخيال من عُمُد الأدب؛ إذ هو الطريق الطبيعي لهذا التصوير، ولعرض تلك الحقائق في ثوب مثير جذاب"[٤].

وتعدُّ الألفاظ والعلاقات المتبادلة بينها من عناصر الصورة التي يجعلها الخيال خارجة عن المألوف، وبذلك تتميز الصور "بأن كلماتها محددة في معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالباً ما تنتمي إلى عناصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمسَّ شعوراً ما فإن الصورة تصبح أشدّ حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان"[٥].

فاللغة أساس هذه الصور وهيَ "في تجريداتها الذهنية والفكرية إحدى المشاق التي يتعرض لها الشاعر، فوسيلته فقط الكلمة، وليس لها كيان أو وجود مرجعي محسوس، وعلى الكلمة أن

---

[١] نظرية البنائية: صلاح فضل، ص٣٥٦.

[٢] انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص٩٢.

[٣] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، الطبعة الثالثة، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م)، ص١٤.

[٤] الصورة الأدبية: رمضان عبد التواب، ص٢٥.

[٥] نظرية البنائية: صلاح فضل، ص٣٥٧.

تتحول تصويرياً وتخييلياً لدى الشاعر إلى تشكيل تصويري مفارق لمحدودية التجريد اللفظي"[١]، ومبتعداً بها عن الواقع ليصنع واقعاً جديداً ونمطاً مختلفاً عن الحقيقة التي يعرفها الإنسان العادي.

ولهذا نجد كلمات هذه اللغة "تتآزر مع الخواص الخيالية وتتراكب مع الأداء التصويري حتى كأن اللغة –وسط ذلك كله– تفقد خاصيتها المحددة كلغة، وتصبح ضرباً من الصور، وهنا تكون اللغة ليست مجرد أداة للتنفيذ وإنما أداة لتجسيد المعطى الفني الذي يرتبط بالنسيج الأدائي، الذي تختلف خواصه الفنية بالضرورة على حسب القالب المصوغ فيه، وهنا تكمن القدرة الفنية، أي في تفجير تلك الطاقات الكامنة"[٢] في كلمات هذه اللغة للتعبير بها عن الخيال.

وتعدُّ الجملة –التي يعبر بها الشاعر المعنى بشعره– مجموعة "متآلفة من المفردات التي تكوّن في النهاية معنى مفيداً، وهذا المعنى تكوَّن أساساً في صورة ذهنية لدى المتكلم، وهو بدوره يسعى لكي ينقله في أجمل صياغة حسب الأساليب الإبداعية إلى المتلقي"[٣]، وبذلك يكون ابن حمديس قد أصاب في قوله أن الشعراء يستطيعون أن يعبروا عن الأفكار بصور غاية في البراعة كما قال في إحدى قصائده التي يصف بها الطيف:

وَإِذَا أَرَدْتَ بِــــأَن تُصَّــــوِّرَ لِلمُنَـــــى   صُـــوَرَاً فَسَـــلِّمْهَا لِفِكْـــرَةِ شَـــاعِرِ [٤]

وتعتبر الصور الخيالية كالتشبيه والاستعارة والكناية أشد قوة وأروع جمالاً عندما يوظفها الشاعر في شعره لأن وظيفة الشعر التأثير وبعث الانفعال في نفس المتلقي، وبذلك تكون هذه الأدوات التعبيرية التي تكمن في الصور الخيالية الوسيلة الصالحة لتحقيق هذه الوظيفة[٥].

وإذا كان لكل صورة أدوات يستخدمها الفنان لإبداعها وإخراجها في أبهى حلة، فإن الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز تعتبر من أهم أدوات تشكيل الصورة التي يوظفها الشاعر المبدع في تشكيل الصورة الفنية الأدبية في النص الإبداعي الذي ينتجه.

وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين، الأول: مصادر الصورة الشعرية عند ابن حمديس، والثاني: أشكال هذه الصورة عنده والمتمثلة في :والتشبيه، و الاستعارة، والمجاز، والكناية.

---

[١] القول الشعري: رجاء عيد، ص١٥٢.

[٢] السابق: ص١٤٨.

[٣] البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٩٠.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٩

[٥] انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٨.

المبحث الأول: مصادر الصورة عند ابن حمديس:

تعبر الصورة البيانية التي يشكلها الشاعر في شعره عن عقلية الشاعر وما تحتويه من تجارب شعورية خاضها في حياته، والأحداث الرئيسية التي أثرت في تطور شاعريته، ومن أهم المصادر التي ساهمت في تشكيل الصورة عند ابن حمديس ما يلي:

أولاً: التجربة الذاتية

ساهمت التجربة الذاتية التي خاضها ابن حمديس في حياته من غربة مريرة وانتقال من صداقة ملك إلى آخر، يمدح هذا ويمجّد ذاك، وأحداث عظيمة أثرت في نفسيته، ثم تقدمٍ في العمر ساهمت في صقل موهبته وتشكيل الصورة الفنية في شعره، ومن أهم عناصر التجربة الذاتية:

١- الغربة والحنين إلى الوطن:

عاش ابن حمديس معظم حياته مغترباً بعيداً عن وطنه وأهله، ساهمت هذه الغربة في خلق نظام حياة اعتاد عليه من العيش الموحش في غربته، يكابد همومه منفرداً، وينتظر أخبار أحبابه متألماً، ومن ذلك وصفه للنيلوفر بأنه مثيلٌ له في الغربة؛ لأن كليهما غريب عن وطنه:

هُـــوَ ابْـــنُ بِـــلَادِي كَـــاغْتِرَابِي اغتِرَابُـــهُ   كِلَانَـا عَـنِ الأوْطَـانِ أزْعَجَـهُ الـدَّهْرُ (١)

وحينما أرسل رسالة لابن عمته أبي الحسن يتشوق فيها إلى الوطن، أرسل له فيها سلاماً، مزجه بنسيم يحمل رائحة المسك فيقول:

أبَـــا الحَسَـــنِ انْتَشِـــق مِنِّـــي سَـــلامَاً   كَـــأَنَّ نَسِـــيمَهُ مِســـكٌ فَتِيـــقُ (٢)

٢- صداقته للمعتمد بن عباد ثم سجنه:

كانت تربطه مع المعتمد علاقة وطيدة قوية، فقد كان من الشعراء المقربين عنده، يمدحه ويصف غزواته ويعظمه، وكان المعتمد يعامله معاملة الصديق، حتى إذا انقلب الحال بالأندلس، وهزم المعتمد في معاركه من بعد انتصار ثم صار إلى السجن، حزن ابن حمديس، ولم يشأ الرحيل عن الأندلس، حتى يبقى بالقرب من المعتمد فزاره في سجنه، وكرر الزيارة.

ثم تواصل معه بالرسائل الإخوانية من الشعر، وبذلك تأثرت نفسيته بهذا الحدث العظيم، بفقده لأهم شخص كان يعتمد عليه في غربته، فيقول في تصوير المعتمد وهو في سجنه بالحسام المغمد:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٤.

حُسَامُ كِفَاحٍ بَاتَ فِي السِّجنِ مُغْمَداً   وَأَصبَحَ مِن حَلْيِ الرِّيَاسَةِ عَارِيَا [1]

ومن شدة حزنه عليه وهو في السجن فقد أخذ يأمر نفسه بالبكاء عليه، حتى تكون دموعه أكثر من مياه المطر، فيقول:

وَإِن لَم أُبَارِ المُزْنَ قَطراً بِأَدمُعٍ   عَلَيكَ فَلا سُقِيَت مِنهَا الغَوَادِيَا [2]

٣- توالي مدحه لملوك إفريقيا:

رحل إلى إفريقيا، وتقدم عند ملوكها واختص بهم يمدحهم ويفعل ما كان يفعله عند المعتمد، وتتابع الملوك وهو يرى مصيرهم واحداً تلو الآخر، يحاربون، ويفتحون، وينتصرون في معاركهم، ثم يموتون، وهو لا يفتأُ يذكر بطولات هذا، ويمجد عطاء الآخر، ويكذب المنجمين الذين ينذرون بالموت، وهكذا انسجم في حياته معهم، وهو يمدحهم، وينال عطاياهم التي لم يأبه بها لكي يذكرها في شعره؛ لأنه لم يكن يطلب المال، إنما كان يطلب المنى.

ويقول في مدح يحيى بن تميم، في وصفه بالكوكب، ثم بالأسد في المعركة:

أَعْلَى المُلُوكِ مَنَاراً فِي ذُرَى شَرَفٍ   لا يَرتَقِي كَوكَبٌ فِي الجَوِّ حَيثُ رَقَا

وَأَثبَتُ الأُسدِ فِي جَوفِ العِدَى قَدَماً   إِذَا جَنَاحُ لِوَاءٍ فَوقَهُ خَفَقَا [3]

٤- الحرب:

كان من أكثر ما يستهوي ابن حمديس عند مدحه للملوك والأمراء أن يذكر بطولاتهم الحربية، فيصف الحروب التي خاضوها وانتصروا فيها ويعظم هذا الانتصار، وبذلك يبدع في تركيب الصور البيانية الرائعة ومنها قوله:

يقطّبُ الموتُ خوفاً من لقائهم   ويضحكُ الثغرُ منهم عن سنا ثُغَر [4]

٥- بلوغه من الكبر عتياً:

لمَّا طالت به غربته، طال به العمر، وبدأ يرثي نفسه، وهو في الخمسين من عمره، فكان كلما بلغ مرحلة عمرية أخذ يندب نصيبه من هذه الحياة وما فعلت به الغربة التي شيبته، وفي الخامسة والخمسين، وفي الستين، وفي السبعين يبكي نفسه، ثم يصل به إلى أن يحتاج إلى العصا يتكئ عليها وهو في الثمانين، ثم يستخدمها ليستدل بها على الطريق بعد أن فقد بصره، هذه

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٥٣١.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٠.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

المراحل العمرية كان لها أثرها في ابن حمديس وعلى الصورة التي يرسمها في شعره، فلا شك أن العمر كان يؤثر فيها وفي صياغتها.

ومن ذلك قوله لما بلغ الثمانين في تشبيه نفسه بالقوس الذي يضرب فيه عصاته التي يرتكز عليها بدلاً من السهم:

وَلِــي عَصَــا مِــن طَرِيــقِ الــذَّمِّ أَحمَــدُهَا	**بِهَــا أُقَــدِّمُ فِــي تَأخِيرِهَــا قَــدَمِي**
كَأَنَّهَــا وَهِــيَ فِــي كَفِّــي أَهُــشُّ بِهَــا	**عَلَــى الثَّمَــانِينَ عَامَــاً لَا عَلَــى غَنَمِــي**
كَــأَنَّنِي قَــوسُ رَامٍ وَهِــيَ لِــي وَتَــرٌ	**أَرمِــي عَلَيهَــا رَمْــيَّ الشَّــيبِ وَالهِــرَمِ**[1]

ثانياً: ثقافته:

عاش ابن حمديس في بيئات مختلفة، حيث تربى في صقلية، وهاجر إلى الأندلس وعاش فيها وعاش أحداثها، واختلط بأهلها، فتأثر بما فيها من ثقافات متعددة، واهتم بالمطالعة، فازدادت ثقافته وازدادت خبرته بما خاضه من تجارب في هذه الحياة.

ثمّ سافر إلى إفريقيا بعد أن تحوّل الحال بالمعتمد، واختلط بالبيئة الإفريقية، وما فيها من عناصر ثقافية جديدة، ونهل من معين علومها، فأكمل مشواره الإبداعي الأدبي.

وقد تمّ الحديث عن هذه النقطة في التمهيد عن حياته.

ثالثاُ: الطبيعة

تأثر ابن حمديس في البيئة الأولى التي نشأ فيها (صقلية) حيث تعاش طفولته هناك، وامتزجت ذاكرته بما فيها من معالم التصقت في ذهنه، كما تأثر بما تتمتع به بلاد الأندلس، التي هاجر إليها من الطبيعة الخلابة، التي تزيد من بهائها الجنان والقصور والبرك والمدن الشامخة، فتفاعل معها الشعراء لإنتاج صورٍ فائقة الروعة والحسن، ينسجونها في أشعارهم لتصبح قطعة فنية جديدة تزيد من بهاء الأندلس..

وتعدُّ هذه الطبيعة عنصراً أساساً من عناصر التشكيل الفني للصورة الشعرية الوصفية التي تعتمد على "وصف الأشياء كما تبدو للشاعر، لا كما هي في حقيقتها، ويلونها ليس في أبعادها العادية، ولكن ينظمها في ألوان، ويراها خلال الوسط الخيالي الذي صنعته الأحاسيس"[2] ومن أبرز عناصر الطبيعة:

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٢.

(2) القول الشعري: رجاء عيد، ص٤٣.

١- الجنان والدور والقصور في الأندلس وإفريقيا:

وهي من أهم مصادر تشكيل الصورة في ذهنه، فالطبيعة الجميلة التي تلتف حوله تفرض نفسها عليه، لتنعكس صوراً بديعية جميلة، فيقول في وصف هلال شبهه بالمنجل المصنوع من العسجد، الذي يحصد النرجس، فيقول:

كمِنْجَـــلٍ قـــد صِـــيغَ مـــن عَسْـــجَدٍ   يحصـــدُ مـــن زهـــرِ الرّبـــى نَرْجِسَـــا [١]

ويقول في وصف قصر بناه علي بن يحيى، فيصفه وكأنه قد أقامه وشيده من جوهر الحسن:

بَنَـــى سَـــعْدُهُ قَصـــراً عَلَـــى البَحـــرِ سَـــامِياً   فَتَحسَـــبُهُ مِـــن جَـــوهَرِ الحُسْـــنِ صَـــوَّرَه

ينيـــرُ عَلَـــى البُعْـــدِ ائْتِلَاقَـــاً كَأنَّمَـــا   عَلَـــى الشَّـــطِّ لَقَـــى لُجُّـــهُ مِنـــهُ جَـــوهَرَه[٢]

٢- البحر:

لقد شكّل البحر عنصراً مهماً من عناصر الطبيعة التي تسهم في تكوين الصورة عنده، وبحكم الموقع الذي تقع فيه بلده الأصلية صقلية، والأندلس، وإفريقيا، التي تطل جميعها على البحر، فقد كان ابن حمديس يتحدث عن البحر كثيراً، فالبحر يمثل له صوراً عدة، هي:

أ- صورة الحنين للوطن:

كان البحر مصدراً لاستلهام ذكرى الأهل والوطن، ففيه تتداخل كثيرٌ من صور الحنين والشوق إليهما، وفي البيت التالي نجده يخاطب البحر وكأنه إنسان يؤنس وحشة الشاعر في غربته، فيشكوها له ويصف وشوقه وحنينه إلى جنة موطنه فيقول:

وَرَاءَكَ يَـــا بَحـــرُ لِـــي جَنَّـــةٌ   لَبِسْـــتُ النَّعِـــيمُ بِهَـــا لَا الشَّـــقَاءَ [٣]

ب-صورة الأسى والموت والفراق:

ويمثّل البحر دور الجاني أمام ابن حمديس في قضية غرق جاريته "جوهرة" فهو الذي اختطفها منه وهي أقرب الناس من قلبه؛ لذلك ارتبطت رؤية البحر في عقله اللاواعي بمشاعر الحزن والأسى، فأصبح الفتيل الذي يشعل نار الوجد والحزن عليها.

وأصبح للبحر رمزية في مخيلته تعيد صورة الموج الذي جاء يعانق ويضم محبوبته، لا لشوقه لها، إنما ليخطفها منه وينتزعها من قلبه إلى الأبد، فيترك جرحه نازفاً بلا رحمة أو شفقة، فيقول:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٥٥٣.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤.

عَانَقَهَـــا المَـــوجُ ثُـــمَّ فَارَقَهَـــا   عَـن ضَـمَّةٍ فَـاضَ رُوحُهَـا فِيهَـا [١]

ت-صورة الكرم والعطاء:

يشكل البحر في الموروث الثقافي عند معظم الناس رمز عطاءٍ وجود وكرم، بما يفيض على البشرية مما فيه من غذاء أساسي لهم، وكماليات ثمينة من الجواهر والدرر الغالية النفيسة، ولأنه يحمل هذه الرمزية فقد كان ابن حمديس يوظفها في شعره؛ لتكون رمز العطاء والكرم ووصفاً للملوك والأمراء الذي يمدحهم، ولا يكتفي بذلك بل يجعل ممدوحه أكثر كرماً من البحر، فيقول في مدح علي بن يحيى:

مَـــن ذَا يُجَـــاوِدُ مِنـــهُ كَفَّـــاً كَفُّـــهُ   وَالبَحـــرُ فِـــي مَعرُوفِـــهِ ضَحضَـــاحُ [٢]

ث-صورة الحرب والمعارك:

كثيراً ما كان البحر يشهد حروباً شديدة، مما جعله رمزاً لهذا الوضع المضطرب، فوظفه ابن حمديس في شعره حين تحدثه عن معركة حربية، قال فيها:

هِزَبـــرٌ عَلَـــى بَحـــرٍ مِـــنَ الحَـــربِ مُفعَـــمٌ   عَلَـــى جِســـمِهِ نَهـــيٌ وَفِـــي يَـــدِهِ نَهـــرُ

وَقَـــد حَـــالَ بَـــينَ الـــرّومِ وَالبَحـــرِ فَـــالتَجُوْا   إِلَـى القَصرِ حَتَّـى جَاءَهُم بِالرَّدَى القصرُ [٣]

وكذلك فإنه يشبه الجيش وهو يسير في أرض المعركة، بالبحر بانسيابه في حالة مدٍّ تفوق منسوبه، فيقول:

وَنسُـــــورٍ تَغتَـــــدِي أَحشَـــــاؤُهَا   مِـــن بَنِـــي الهَيجَـــاءِ لِلقَتلَـــى لُحُـــود

زَاحِـــــفٌ كَـــــالبَحرِ مَـــــدَّاً بِالصِـــــبَا   بِحَـــرُورِ المَـــوتِ فِـــي ظِـــلِّ البُنُـــود [٤]

تكتنز الصور البيانية عند ابن حمديس بمصادر مختلفة وأدوات متعددة تسهم في تشكيل هذه الصورة بأدق التفاصيل، وبمهارة فائقة، والتي سيتم الكشف عنها من خلال المباحث التالية التي تهتم بدراسة التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وذلك من خلال استعراض الجماليات الخاصة التي تعطيها كل صورة في كل نوع من الأنواع السابقة.

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٨.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ١٠٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٦.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

المبحث الثاني: أشكال الصورة عند ابن حمديس الصّقلي

أولاً: التشبيه:

يعدُّ التشبيه من الأشكال الفنية التي يمكن للشاعر أن يعبر بها عن الصورة الفنية التي تترجم الأفكار والمعاني المجردة، وتحولها بطريقة أدبية إلى صورة أدبية يستمتع المتلقي بسماعها ويتجول في ثناياها باحثاً عن الجماليات الفنية التي تكتنز فيها.

وعند دراسة التشبيه في شعر ابن حمديس يُلاحظ أن التشبيهات عنده تعتمد على الصور المركبة والصور المفردة، حيث يلجأ أحياناً إلى استخدام صورة مركبة ليشبهها بصورة مركبة أخرى، أو صورة مفردة بصورة مفردة، وبعد التأمل في أسلوب التشبيه عنده يمكن تقسيم أنواع التشبيه الواردة عنده من ناحية الإفراد والتركيب إلى:

أ- تشبيه مركب بمركب.

ب-تشبيه مفرد بمركب.

ت-تشبيه مفرد بمفرد.

- **تشبيه المركب بالمركب**

يعتمد هذا النوع من التشبيه على وجود أجزاء متعددة في الصورة ليربطها بعلاقة مشابهة مع الأجزاء المتعددة في الصورة الأخرى، وبذلك يكون التشبيه "المركب تشبيه شيئين اثنين بشيئين اثنين"[(1)]، حيث تربط بين الصورتين علاقة انسجام، ترتبط هذه الأجزاء ببعضها من خلال التشبيه الحاصل بينهما، حيث يؤكد المبدع من خلال نصه على البحث عن معالم الاتفاق ليبرزها، فيصنع صورة جديدة تتجه نحو المبالغة لتقرير الصورة والتأكيد على ملامحها.

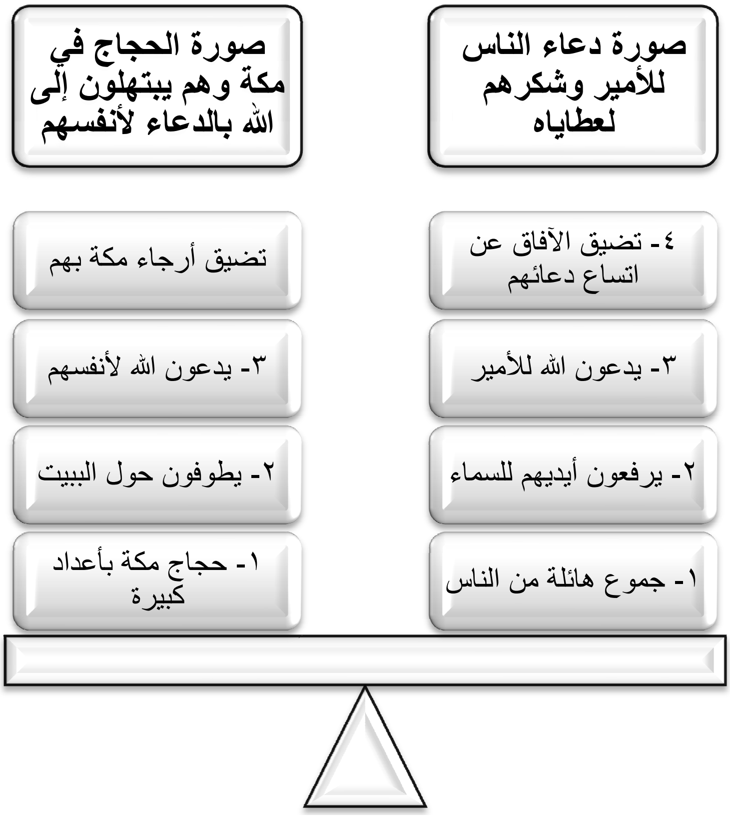
ومن تشبيه المركب بالمركب في شعر ابن حمديس قوله مادحاً الأمير علي بن يحيى، ووصف التفاف الناس حوله بالدعاء له لما قدمه من خيرٍ لبلادهم، وعطاءٍ جزيل لهم بلا تفرقة أو تمييز بينهم:

وَدُعَــاؤُهُم لَــكَ فِــي السَّـمَاءِ مُحلِّــقٌ ... حَتَّـــى لَضَــاقَ بِعَرضِـــهِ الأُفُقَــانِ

[(1)] المثل السائر: ابن الأثير، ج٢، ص١٠٤.

كَحَجِــيجِ مَكَّــةَ فِــي ارْتِفَــاعِ عَجِــيجِهِم   وَطَـــوافُهُم بِالبَيـــتِ ذِي الأَرْكَــــانِ[1]

وهو في البيتين يشكل صورة تعتمد على أجزاءٍ متعددة، فهي تتكون من: جماعات من الناس، يرفعون أيديهم إلى السماء، يدعون الله له بالتوفيق، فيضيق الأفق باتساعه من كثرة هذا الدعاء الذي يشير إلى كثرة الناس، وفي الجهة الأخرى: حجاج مكة بأعدادهم الهائلة، يطوفون حول البيت، ويرتفع صوتهم بالدعاء إلى الله لكن لأنفسهم، فيضيق المكان بهم، فيربط ابن حمديس بين الصورتين، في علاقة مشابهة مركبة، لكنه يبرز الصورة الأولى عن الثانية أكثر؛ لأن الأفقين قد ضاقا من كثرة دعاء الناس له، بينما ضاق المكان في الصورة الأولى من كثرة الناس، ويمكن رسم ملامح الصورة التي يشكلها من خلال الشكل التالي:



شكل يظهر الصورة المركبة في البيت السابق

ومن التشبيه الذي يعتمد تشبيه المركب بالمركب قوله في تشبيه النعم التي يغدق بها الأمير يحيى بن تميم على رعيته:

نِعَـــمٌ تُنَــوِّرُ فِـــي الأَكُـــفِّ كَمَـــا سَـــقَى   عَـينَ الرِّيَـاضِ حَيَـا السَّـحَابِ المُسْـبَلِ[2]

فقد شبه (النعم) التي يغدقها على الآخرين بـ (الزرع والنبات).

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٠.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

وشبه (الأكف) التي تتناول هذه النعم بـ (الأرض) التي ينبت فيها الزرع.

وشبه (عطاءه) اللامحدود، بـ (مياه الأمطار) التي تنزل من السحاب فتحي الأرض بعد موتها.

فالصورة تتكون من مركبات متعددة استقاها ابن حمديس من مشاهداته لكرم وعطاء يحيى بن تميم، حيث مزجها في علاقة مشابهة مع مكونات طبيعية حقيقية يشاهدها من خلال معالم الطبيعة الممتدة حوله.

ومنه وصفه لكرم المعتمد بن عباد فيقول:

إِذَا انْهَــلَّ فِيــه الــوَدْقُ عَايَنــتَ مِنهُمَــا عَطَــاء ابْــنَ عَبَّــادٍ وَرَاحَــةَ سَــائِلِه[1]

حيث وظف التشبيه الضمني من خلال الصورة المركبة، فقد شبّه المطر وهو يسقي الأرض وبيوت الناس، كأنه عطاء ابن عباد للناس الذين يمدون أيديهم لاستقبال هذا العطاء، كما تستقبل الأرض هذا الودق والمطر وخيرات السماء، وبذلك فهو يرسم صورة رائعة الدقة فائقة الحسن، يصف لنا فيها عِظَم العطاء والجود الذي يتصف به ابن عباد، ويمكن إبراز معالمها في الشكل التالي:

المشبه	الودق (المطر) ↓↓↓↓	الأرض (تستقبل المطر)
	↓	↓
المشبه به	عطاء المعتمد	يد السائلين (يستقبلون العطايا)
	↓	↓
وجه الشبه	الجود والعطاء	الحاجة

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٨٧.

وقوله في حال المال الذي لا يدوم:

إنَّ الفتَى فِي يَدَيهِ المَالُ عَارِيَةٌ   كَالثَّوبِ عُرِّيَ مِنهُ غَيرُهُ وَكُسِي[١]

شبه المال الذي يحمله الفتى في يديه والذي لا بد يوماً وأن يفقده، بالثوب الذي يُعَرَّى منه ويُكسَى بِهِ غَيرُهُ، ويمكن إبراز ملامح هذه الصورة كما يلي:

المشبه		المشبه به
مال	←	ثوب
يفقده الإنسان	←	يعرى منه الإنسان
يذهب لغيره	←	يُكسى لغيره

وجه الشبه: الزوال واستفادة الآخرين منه

ومن ذلك أيضاً وصفه للشيب الذي غزا شعره، فيقول:

كأن الخضاب دهمةُ ليلٍ   تحتها للمشيب غرةُ صبح[٢]

وقد شبه الخضاب بسواد الليل، والشيب الذي قد اصطبغ بلون الخضاب يشبه الصبح الذي غطاه الليل، ولكنه سيظهر بعد مدة وجيزة، ولا بد أن حقيقة الشيب ستظهر وتلوح من تحته، كما يظهر الصبح بعد زوال الليل.

- **تشبيه المفرد بالمركب**

يعتمد هذا النوع من التشبيه على إيجاد علاقة بين عنصر واحد في صورة، وعناصر متعددة في صورة أخرى، تقوم هذه العلاقة على التشابه بين العنصر والعناصر الأخرى، ومن ذلك وصفه للحرب وتشبيه صورتها بالحسناء تارة، ثم بالغول تارة أخرى، فيقول:

تَرُوقُكَ كَالحَسنَاءِ يَضحَكُ سِنُّها   وَتَرتَاعُ مِنهَا وَهِيَ كَالغُولِ تَعبِسُ[٣]

وفيه يستحضر صورة الحرب ليصنع علاقة مشابهة معها ومع الحسناء والغول، فالحرب طرف واحد قد شبهه بعنصرين متناقضين، فشبه الحرب بالحسناء التي يسر منها الإنسان عند

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٦.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ١٠٧.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٩.

رؤيتها وهي تضحك، إشارة منه إلى الفرح الناتج عن الانتصار في هذه الحرب، ويشبهها بالغول الذي يعبس، وصورة الغول مرسومة في الأذهان بأنها صورة الخوف والرعب، فكيف إذا كان هذا الغول عابساً أيضاً، وهو يشبهها به من ناحية الدمار والقتل الذي يحدث فيها ورهبة الناس منها ومن خوضها لما لها من أثر سلبي كبير.

- **تشبيه المفرد بالمفرد**

وفيه يعتمد الشاعر على تشبيه عنصر بعنصر آخر، وبذلك يكون "طرفاه مفردين، كتشبيه الخد بالورد ونحوه(١)، ومن ذلك قوله في وصف الجنود:

فَمَـــا دَفَعَـــتْ عَنـــهُ جُنُـــودُ جُنُـــودِهِ   عَلَـــى أَنَّهَـــا فِـــي القُـــربِ كَاليَـــدِ لِلفَـــمِ(٢)

حيث شبه الجنود باليد التي وضعت في الفم، للدلالة على قربها وقرب الجيش منه، وذلك حين لم يستطع هؤلاء الجنود الدفاع عن القائد أبي الحسن علي بن حمدون، رغم قربهم منه، وذلك لشدة أهوال المعركة.

ومن ذلك وصفه لحالة الحزن التي يمر بها عندما مات والده كالثكلى التي تبكي ولدها:

نُحــــتُ كَثَكلَـــــى عَلَـــــى مَاجِـــــدٍ   وَلَا مُسْـــعِدٌ لِـــي سِـــوَى القَافِيَـــه(٣)

شبه نفسه، وهو في حالة الحزن الشديد، بالثكلى التي تنوح على ولدها من شدة الحزن، ليعبر بذلك عن الأسى الذي يجده في غربته حيث يفقد أحبابه وعائلته وهو بعيد عنهم، فاشتد حزنه بوفاة والده.

وبعد وفاة يحيى بن تميم رثاه فرسم صورة له قائلاً:

أَمسَـــى دَفِينَـــاً وَلَـــم تُـــدْفَنْ مَفَـــاخِرُهُ   كَالمِسـكِ يُطـوَى، وَنَشـرٌ مِنـهُ يَنتَشِـرُ(٤)

شبه حالة يحيى بن تميم بعد موته، حيث بقي ذكره عامراً بين الناس لم تدفن معه مفاخره فظل الناس يذكرون محاسنه وأفعاله ومناقبه التي عمت الناس جميعاً، بحالة المسك الذي رغم أنه يطوى وَيُوَارَى عن الأنظار إلا أن رائحته فواحة ومنتشرة في كل مكان.

وفي وصف المطر والسيول الناتجة عنه يقول:

---

(١) انظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، الطبعة السابعة عشر، (القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٥م)، ج٣، ص٤٣٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

فَجَـــرَت مِنـــــهُ سُـــيُولٌ حَولَنَــــا كَثَعَـــــابِينَ عجَـــــالٍ تَطَّــــــرِدِ[1]

حيث شبه السيول الناتجة عن المطر، كالثعابين التي تزحف على الأرض مسرعة في عجلة وكأنها تطارد فريستها.

وقد شبه حركة الأوتار حين تحركها الغانية بيديها كالشريان الذي ينبض، فيقول:

وَيَنــــبِضُ كَالشِّـــريَانِ إِنْ عَبِثَــــتْ بِـــهِ وَجَسَّـــتْهُ مِنهَـــا بِاللّطَافَـــةِ إِصْـــبَعُ[2]

والمشبه في البيت هو الأوتار، والمشبه به الشريان، ووجه الشبه النبض والحركة الناتجة من حركة الأصابع على الأوتار.

ومن ذلك يقول في وصف الثناء الحسن:

وَإِنَّ كُنــتُ عَــن حَفْـلِ العُلَــى غَائِبَـاً فَلِــي ثَنَــاءٌ كَعُــرفِ المِســكِ بِالفَضــلِ عَرَّفَــا[3]

شبه السيرة الحسنة والثناء بالمسك الذي تفوح رائحته، وتدلُّ الناس عن وجودها.

ومن ذلك وصفه لنبات النيلوفر-وهو جنس من النباتات المائية تنبت في الأنهار والمستنقعات- بأنه مثيلٌ له في الغربة لأن كلاهما غريب عن وطنه:

هُــوَ ابْــنُ بِــلَادِي كَــاغْتِرَابِي اغتِرَابُــهُ كِلَانَـا عَـنِ الأَوْطَـانِ أَزْعَجَـهُ الـدَّهْرُ [4]

حيث شبه غربة النيلوفر بغربته عن الأوطان، لأن كليهما بعيد عن موطنه الأصلي، وأُجبر على الخروج من الوطن والهجرة إلى بلاد أخرى.

وقال يصف نفسه وهو حزين:

فَنَهَضــــتُ أَشْـــرَقُ بِالـــدُّمُوعِ كَمَـــا شَـــرِقَ الفَضَـــاءُ بِكَثْـــرَةِ السَّـــيلِ[5]

شبه نفسه وهو تغمره الدموع بالأرض الواسعة التي تغمرها مياه السيول من كثرة الأمطار، وغزارتها، التي ملأت الأرجاء بالسيول المنهمرة التي تشبه دموعه الجارية.

وقال يصف هلال رمضان:

قُلْــــتُ، وَالنّــــاسُ يَرقُبُـــونَ هِـــلَالاً يُشْـــبِهُ الصَّـــبَّ مِـــن نَحَافَـــةِ جِســـمِهْ[6]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٨٧.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٣.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٠.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٥.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٣.

(6) ديوان ابن حمديس: ص ٤٢٣.

حيث صور هلال رمضان والناس يرقبونه وهو نحيف لا يمكن رؤيته لأنه ما زال في مطلع الشهر، وكأنه إنسان نحيف الجسم أضعفته الصبابة والهيام.

وقد قال يصف المقاتلين في أرض المعركة:

مِـــن كُـــلّ مُقْـــتَحَمِ الهَيجَـــاءِ يُوقِـــدُهَا   كَمُســـعِرِ النَـــارِ أَنَّـــى هَـــمَّ وَاعتَزَمَـــا[1]

فيصف مقاتلاً يجري في أرض المعركة، بلا خوف ولا رهبة، يوقد الحرب فيضرب هنا ويضرب هناك، حاله كحالة من يشعل النار أينما حلّ وأينما ذهب، لا يتقي شرها، ولا يخاف من تأثيرها لا على نفسه و لا على غيره.

وقال يمدح المعتمد بعد أن سجن، فيقول:

مَضَـــيتَ حَمِيـــداً كَالغَمَامَـــةِ أَقشَـــعَتْ   وَقَـــد أَلْبَسَـــتْ وَشْـــيَ الرَّبِيـــعِ المَغَانِيَـــا[2]

وهو يصف المعتمد الذي يتصف بكثرة عطائه، إلا أنه قد رحل عن ملكه بعد أن زال وأُسر، ولكن قبل أن يذهب نشر الخير وعممه على الناس، فلم يعد أحدٌ يحتاج إلى عطاء غيره، فهو مثل الغمامة المليئة بالخيرات، التي جاءت على هؤلاء القوم، ثم ذهبت، لكنها قبل أن تذهب أفرغت ما في جعبتها من خير وفير على أهل هذا المكان، فاكتست الأرض بمعالم الربيع الخضراء التي تدل على النماء والخير الوفير.

أدوات التشبيه:

اعتمد ابن حمديس في صوره البيانية على أسلوب التشبيه، وقد اقترن أسلوب التشبيه عنده بأدوات متعددة في مواضع كثيرة، وعند الدراسة الإحصائية لأدوات التشبيه في أسلوب التشبيه عنده بلغ عددها ست أدوات، توزعت في (٩٥١) موضعاً، وكانت نسب تردد هذه الأدوات كما يلي:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٣.

نسبة تردد أدوات التشبيه في أسلوب التشبيه عند ابن حمديس

م	الأداة	العدد	النسبة المئوية
١	كأنَّ	٥٥١	٥٧,٩ %
٢	الكاف	٢٨١	٢٩,٥ %
٣	كما	٧٧	٨,١٠ %
٤	مثل	٣٩	٤,١٠ %
٥	أسماء (مشبه)	١	٠,١١ %
٦	أفعال (يحاكي- يشبه)	٢	٠,٢١ %
	المجموع	**٩٥١**	**١٠٠ %**

من خلال الجدول السابق يتضح أن أداة التشبيه (كأنَّ) كانت من أكثر الأدوات انتشاراً في تشبيهاته، وتتميز هذه الأداة بأنها تؤكد معنى التشبيه الذي تستخدم له لأنها تتكون من الكاف وحرف التوكيد أنَّ[١]، وقد تكرر استخدامها ما يقارب من (٥٥١) مرةً، أما الكاف فقد كانت ثاني الأدوات استخداماً فقد بلغ عدد مرات تكرارها ما يقارب (٢٨١) مرةً، وكان الاسم (مشبه) والأفعال (يشبه- يحاكي)، التي تستخدم كأدوات تشبيه، من أقل الأدوات استخداماً في أسلوب التشبيه عند ابن حمديس.

وقد استخدم ابن حمديس أدوات التشبيه بكثرة في تشبيهاته، ومن المواضع التي استخدمها فيها **(كأنّ)** قوله يصف يوماً ماطراً:

يَـــومٌ كَـــأَنَّ القَطْـــرَ فِيـــهِ لُؤلُـــؤٌ　　　يَـــنظِمُ لِلـــرَّوضِ عُقُـــوداً وَوُشَـــح[٢]

حيث شبه قطرات المطر المتساقطة في هذا اليوم الماطر بحبات اللؤلؤ المنظوم في الرياض وكأنه عقود منتظمة تستخدم كأوشحة للزينة.وهو بذلك يصف جماليات الطبيعة ويؤكد على جماليات المنظر الطبيعي لقطرات المطر حين تتساقط على أوراق الشجر.

وتتميز أداة التشبيه كأنّ بأن المشبه والمشبه به يأتيان بعد الأداة، ومنه قوله وهو يصف الشعور الذي يشعر به من شارب الخمر، الذي يشعر بحلاوة الدنيا فيتخيلها عالماً آخر مليئاً بالمعالم الجمالية الخيالية:

---

(١) انظر: المفصل في صنعة الإعراب: الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، ت: ٥٣٨هـ)، تحقيق: علي بو ملحم، الطبعة الأولى، (بيروت، مكتبة الهلال، ١٩٩٣م)، ص٣٩٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٧.

فَكَــــانَّ التُـــــربَ مِسْــــكٌ أَذفَــــرٌ وَكَــــانَّ الطّــــلَّ كَــــافُورُ رَبَــــاح[١]

والبيت يحتوي على صورتين، الأولى: شبه فيها التراب بالمسك الذي له رائحة فواحة، فالمشبه التراب، والمشبه به المسك أما وجه الشبه فهو قوة الرائحة، والثانية: شبه فيها قطرات المطر بكافور عطري قوي الرائحة، والمشبه قطرات المطر، والمشبه به الكافور، ووجه الشبه الرائحة أيضاً.

وقال يفخر بقومه أهل سرقوسة، و يصف صورة الحرب وعدد الجنود في المعركة:

يضــــاعفُ إن عُــــدّ الفــــوارسُ عَــدُّنا كــأنَّ الشــجاعَ الفــردَ فينـــا عرَمــرَم[٢]

حيث شبه ابن حمديس الجندي الفرد من قومه في سرقوسة بالجيش العرمرم، في قوته وشجاعته، ويدل ذلك على فروسية هؤلاء الجنود وقوتهم وشجاعتهم، ويهدف من هذا التشبيه المبالغة في الفخر بقومه.

أما أداة التشبيه الكاف، فتتميز بأن المشبه يأتي قبلها والمشبه به يأتي بعدها، ومنه قوله وهو يصف الخمر تلمع في الكأس وتدور على الحاضرين:

مِــــن قَهــــوَةٍ فِــــي الكَــــأسِ لَمَّاعَــــةٍ كَــــالبَرقِ شُــــقَّ الغَــــيمُ عَنــــهُ فَــــلاح[٣]

وفي البيت شبه القهوة وهي الخمر وهي موضوعة في الكأس تبرق وتلمع من شدة صفائها، بالبرق الذي يشق طريقه وسط الغيم فيبدو قوياً بلمعانه وبرقه ووميضه، والمشبه في البيت الخمر، والمشبه به البرق، ووجه الشبه اللمعان.

ومن المواضع التي استخدم فيها أداة التشبيه (الكاف)، وصف الحرب وهي تدور، حيث الغبار ينتشر في أرجاء الجو فيخفي السماء من اكتظاظه، فيبدو كالغيم فوق رؤوس الجنود، فيقول في ذلك:

نَقعُــــــهُ كَــــــالغَيمِ مُلتَفّـــــاً عَلَــــــى صَــــعِقَاتٍ مِــــن بُــــرُوقٍ وَرُعُــــود[٤]

وهو في البيت يرسم صورة للمعركة التي تدور رحاها حيث يشبه الغبار الناتج عن حركة الخيول والجنود على أرض المعركة بالغيم المنتشر في السماء، يحجب الشمس، وتشقه ضربات السيوف تلمع في الفضاء، والأصوات التي تخرج من المعركة من ضربات السيوف وصهيل الخيول وأصوات الجنود والهتافات التي يرتفع صداها في أرجاء المكان، فالمشبه الغبار الملتف حول الجنود

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٨٤.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٩٩.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

في المعركة والناتج من الحركات المتتالية، والمشبه به الغيم في السماء، ووجه الشبه الانتشار وحجب السماء.

ويمكن توضيح الصورة في البيت السابق بالشكل التالي:

المشبه:	المشبه به
الغبار:	الغيم
الأصوات في المعركة:	رعد
لمعان السيوف وهي تضرب أعناق الأعداء:	برق

وقد وصف الخط الجميل بالرياض في الرسالة التي أرسلها له ابن عمته أبو الحسن يقتضيه فيها العودة إلى أهله، فيقول:

أَتَـــانِي كِتَـــابٌ مِنـــكَ نَمَّقْـــتَ خَطَّـــهُ   كَمَـــا دَبَّـــجَ الـــرَّوضَ انسِـــجَامُ غَمَـــامِ [١]

وهو يخاطب ابن عمته ويرد على رسالته، ويشبه تنميق الخط وتحسينه في هذه الرسالة بالروضة المتناسقة بسبب مياه الأمطار التي أمدتها بها الغيوم.

ومن التشبيهات التي استخدم فيها الاسم (مثل) قوله وهو يصف من أعياه الحب وأمرضه الغرام فلا برء ولا شفاء له:

مُضْـــنَى يَـــرُدُّ سَـــلَامَ العَائِـــدَاتِ لَـــهُ   مِثْـــلَ الغَرِيـــقِ إِذَا صَـــلَّى بِإِيمَـــاءِ [٢]

فقد أصبح مضنى ومتعباً ومريضاً ومرهقاً، يرد السلام الملقى إليه بإيماءة من نظره؛ لأنه لا يستطيع الحراك، مثله مثل الغريق الذي لم يستطع إنقاذ نفسه فاستسلم للغرق، وبدأ يبتهل إلى الله بالصلاة بإيماءة منه؛ لأنه لا يستطيع التحكم بحركات جسمه.

التشبيه باعتبار وجه الشبه:

وينقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه، من ناحية الحذف والذكر، إلى تشبيه مفصل؛ وهو ما ذكت فيه وجه الشبه، وتشبيه مجمل؛ وهو ما حذف منه وجه الشبه[٣].

وكثيراً ما كان ابن حمديس يحذف وجه الشبه من أسلوب التشبيه، وذلك لوضوح الاستدلال عليه والظهور البارز لوجه الشبه بين المشبه والمشبه به، ولذلك فالتشبيه المجمل أبلغ من المفصل، ومن **التشبيه المجمل** قوله:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢.

[٣] انظر: جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص٢٤٢.

وَذِي دَلَالٍ كَـــــــأَنَّ وَجْنَتَـــــــهُ مِـــن خَجَـــلٍ بِالشَّـــقِيقِ مُنْتَقِبَـــه(١)

وفيه يشبه وجنتي الفتى المدلل عندما يخجل فتصبح حمراء بالشقيق الأحمر، فيصبح وكأنه منتقب بالشقيق الأحمر، وقد حذف وجه الشبه وهو الاحمرار الناتج من الخجل، واللون الأحمر لزهر شقائق النعمان.

ومنه وصفه لحالة محبوبته ودمعها يجري على خديها، فيقول:

وَبَكَـــت فَالــدَّمعُ فِـــي وَجَنَاتِهَـــا كَجُمَـــانِ الطَّـلِّ فِـــي الـوَرِدِ النَّـــدي(٢)

فقد شبّه الدمع حين تذرفه محبوبته من وجنتيها بقطرات الندى التي شبهها بالجمان المتساقط على الورد الندي.

ومن ذلك وصفه لخيلٍ سريع في عَدْوِه، يجري كسرعة البرق، فيقول:

يعـــدو ولا ظـــلٌّ لـــه فكأنَّـــهُ بـــرق فيـــا للبـــرق مـــن مركـــوب(٣)

المشبه هو الخيل، والمشبه به البرق، ووجه الشبه المحذوف السرعة، فقد شبه الخيل بالبرق في سرعته، وبذلك تكون دلالة التشبيه المبالغة في السرعة، وتأكيد قوة هذا الخيل وسرعته الفائقة التي يتميز بها عن غيره.

ويقول في وصف النجوم وهي تتلألأ في السماء:

كـــأنَّ الثريّـــا فيـــه باقـــةُ نـــرجسٍ مـن الشـرق يُهـديها إلـى مَغْـرِبٍ مُهْـد (٤)

حيث شبه النجوم المتلألئة في الليل في وسط السماء، بأنها باقة نرجس رائعة الجمال وفائقة الحسن، فهي نفيسة وثمينة وغالية لا تتوفر إلا في بلاد المشرق التي يهديها إلى بلاد المغرب مهدٍ.

ومنه في وصف جمال الليل وبهائه:

وكـــأن البـــدر فيـــه ملـــك والنجـــوم الزهـــرُ حوليـــه وفـــود (٥)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٦١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٠.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٥.

حيث شبه البدر وهو مكتمل في وسط الليل بالملك، والنجوم حول البدر وفود تزور الملك، وقد حذف وجه الشبه في هذه الصورة التي تتكون من جزأين، الأول صورة البدر الذي يمثل الملك في بهائه وعظمته، وصورة النجوم المتلألئة في التفافها حول البدر وهو الملك.

وفي وصف الخمر ومجالسها يقول:

وكأنمـــــا الأقمـــــارُ تلـــــثم مـــــن   أيـــــدي الســـــقاةِ كواكبـــــاً زُهْـــــرا (١)

فقد شبه الجالسين لشرب الخمر بالأقمار، وهم يشربون من الكؤوس التي شبهها بالكواكب الزهر، وبذلك تكون الصورة كالآتي:

المشبه		**المشبه به**		**وجه الشبه**
الشاربون	◄────	أقمار	◄────	الحسن والبهاء
الكؤوس	◄────	كواكب زهر	◄────	الجمال

أما **التشبيه المفصل**، الذي يعتمد على ذكر وجه الشبه فهو من القليل تواجده في شعره، ومنه قوله في وصف الجيش الزاحف للقاء العدو:

زَاحِـــــفٌ كَـــــالبَحرِ مَـــــدَّاً بِالصـــــبَا   بِحَـــرُورِ المَـــوتِ فِـــي ظِـــلِّ البُنُـــود(٢)

فقد شبّه الجيش وهو زاحف لمواجهة الأعداء بالبحر الممتد فيصل إلى أماكن لم يكن يصلها، وقد صرح بوجه الشبه وهو الامتداد في قوله: (مدّاً)، ويعدُّ هذا النوع من أنواع التشبيه النادرة في شعره، فقلّما يذكر وجه الشبه في تشبيهاته.

التشبيه البليغ

التشبيه البليغ: "هو ما حذفت فيه الأداة، ووجه الشبه، وهو أرقى أنواع التشبيه بلاغة"(٣)، وذلك لأنه يعتمد على جعل المشبه هو ذات المشبه به، وهو "يعتَمِد على المبالغة والإغراق في ادّعاء أنَّ المشبَّه هو المشبَّهُ به نَفْسه؛ لذلك لا تُذْكَرُ فيه أداة التشبيه، ولا وجْهُ الشّبه"(٤).

ولأن هذا النوع من التشبيه يتيح للعقل التفكير بما هو مخفي من وجه الشبه، فيعمل المتلقي ذهنه متفكراً ومتفحصاً للعلاقة بين المشبه والمشبه به، ليبرزها ويظهرها، ويستنتجها، فقد اعتُبِرَ هذا التشبيه من أبلغ أنواع التشبيه، "فكلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى إعمال

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

(٣) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص٢٤٢.

(٤) البلاغة العربية: عبد الرحمن الدمشقي، ج٢، ص١٧٦.

الفكر كان ذلك أفعل في النفس، وأدعى إلى تأثرها واهتزازها، لما هو مركوز في الطبع"[١]؛ لأن المتلقي يحب أن يتذوق النص، ويتفكر في المعطيات فيه ليستنتج المعنى المطلوب والخفي وراء الألفاظ التي يبدع الشاعر في رصفها، ف "الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومُعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وموقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، وما أشبه هذا الضرب من المعاني، بالجوهر في الصدف، لا يبرز إلا أن تشُقّهُ عينه، وبالحبيب المتحجِّب لا يُريك وجهه، حتى تستأذن"[٢].

وهذا النوع من أكثر أنواع التشبيه انتشاراً في شعر ابن حمديس، فهو يوظفه في مدح الملوك والأمراء حينما يصفهم بالأسود الأقوياء، ويشبههم بالبحار في الكرم والعطاء، كما يوظفه في معاني حياته العامة، فيصف الشيب بالنهار، والخضاب بالليل في لونيهما، وغير ذلك من الصور البديعية التي يوظف فيها أسلوب التشبيه البليغ.

ومن ذلك قوله في مدح المعتمد:

فَنَداهُ البَحرُ، وَالبَحرُ مَتَى تَعصِفِ الرِّيحُ عَلَيهِ يُزْبِدِ[٣]

حيث شبه كرم وعطاء المعتمد بالبحر في كثرة ما يعطي ولا يبخل على البشرية بشيء، ولم يكتف بذلك فحسب، بل أكمل البيت الذي يزيد من هذه الصفة عنده، فالبحر كلما هبت الريح والعواصف يكثر زبده، الذي يذهب جفاءً، بينما كلما كثر طالبو المعتمد كثرت عطاياه وازداد كرمه والخير الوفير الذي يبذله للناس، وانتفعوا به، فهو أكثر كرماً من البحر، لأنه يتغلب في صفة العطاء وقت المحنة عليه، وبذلك تظهر براعة ابن حمديس في اختيار ملامح الصورة لتظهر قوتها، وتزداد مكانة الممدوح بمدحه له.

ومنه أيضا:

أَنت ذَاكَ الأَسَدُ الوَرْدُ فَهَلْ كَانَ فِي رُمحِكَ سَمُّ الأُسُودِ[٤]

فقد شبهه بالأسد في قوله: (أنت ذاك الأسد)، في شجاعته وإقدامه في أرض المعركة وميدانها، فقد استطاع التغلب على خصمه القوي، الذي وصفه أيضاً بالأسد، للدلالة على أنه لا يتغلب على من هم في حالة ضعف، إنما هو قوي ويتغلب على الأقوياء؛ لأنه لا فخر لمن يتغلب

---

[١] جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص٢٣٨.

[٢] جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص٢٣٨.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ١٤١.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٤٢.

على جيش ضعيف، وهي صورة في غاية القوة استطاع ابن حمديس أن يصنعها ويبدع في إظهار ملامحها من خلال وصف الممدوح بالأسد الذي لا يغلب إلا الأسود لأن أعداءه أيضاً أسود.

ويقول في وصف نظرات محبوبته:

سَـــــيفٌ وَسَـــــهمٌ لَحظُهَـــــا وَلَهـــــذَمٌ   يَـــــا عَجَبَـــــاً لِفَتكِهَـــــا المُنَـــــوَّعُ[1]

قد شبه نظرات المحبوبة الحادة إليه بالسيف القاطع والسهم الحاد، اللذين يفتكان به بأنواعٍ مختلفة من الفتك، ووجه الشبه الحدة والقوة.

كما أظهر ابن حمديس اهتماماً خاصاً بتوظيف التشبيه البليغ لغرض المدح الخاص بالملوك والأمراء، حتى يجعلهم مع المشبه به كشيء واحد، وينزلهم منزلة المشبه به، فتبدو صورتهم مفعمة، أكثر مبالغة في رصد أفعالهم، ومن ذلك وصفه لرأي الأمير يحيى بن تميم الواضح الجلي المفهوم:

وَمُوَفَّـــقُ الأَعمَـــالِ تَحسَـــبُ رأيَـــهُ   صُـــبحَاً يَقُـــدُّ أَدِيـــمَ لَيـــلٍ أَلَيَـــلِ[2]

حيث شبّه رأيه بالصبح في ظهوره ووضوحه، وقوله:

وَكَفُّـكَ المُـزنُ تَسـقِي مَـن دَنَـا وَنَـأَى   وَلَـيسَ مِـن غَيـرِ مُـزْنٍ يُرتَجَـى المطـرُ[3]

شبه كف الحسن بن علي في عطائها والخير الذي تنشره بين الناس بالمزن والمطر الذي يسقى الناس العطشى في البلدان المختلفة بدون تفرقة، حيث يعمُّ خيره من كان قريباً منه أو بعيداً.

ويقول في وصف الخمر وتأثيرها على النفس فتصبح كدواء شافٍ من أمراض الكآبة والحزن:

فَهِـــيَ الـــدّرْيَاقُ مِـــن سَـــمِّ الأَسَـــى   حَيـــثُ لا يَشـــفِيكَ دريَـــاقُ الحَكِـــيم[4]

فقد شبه ابن حمديس الخمر بالدرياق والدواء الذي يشفي من الأسى الذي اعتبره سمّاً لا يستطيع الطبيب أن يصف علاجه، لكن الخمر هي العلاج الوحيد له؛ لأنها تنسيه همومه، وتزيل عنه كروبه.

ومن التشبيه البليغ قوله في وصف مشاعره تجاه محبوبته:

وَجـــدِي غَرِيـــبٌ مَـــا أَرَى شَـــرحَهُ   يُوجَـدُ فِـي العَـينِ وَلا فِـي الصِّـحَاح[5]

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠١.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ٩٩.

حيث شبه وجده وشوقه لمحبوبته بالغريب الذي لا يعرف أصله، حتى أنه لا يجد أصلاً له في معاجم اللغة الشهيرة والموسعة كالعين والصحاح.

التشبيه الضمني:

التشبيه الضمني هو التشبيه الذي يفهم من السياق؛ لأنه"تشبيه لا يوضع فيه المشبه، والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه، والمشبه به، ويفهمان من المعنى"(١).

والمبدع يتجه في شعره إلى الابتعاد عن الطريقة الاعتيادية في التعبير عن الصورة، حيث يلجأ إلى اتخاذ تضمين معنى التشبيه في شعره، دون أن يذكر أي ركنٍ من أركان التشبيه، فهو "يَتْرُك الطريقة المعهودة في ذكر المشبَّه والمشبَّهِ به، ويَتّخِذُ طريقة غيْرَ صريحة في التشبيه، وذلك بأن يأتِيَ بكلام مستقلّ مقرون بكلام آخر، وقد شمل هذا الكلام الآخر معنىً يُفْهَمُ مِنْهُ ضمناً تشبيهٌ يناسب الكلام المستقلّ الذي اقترن به"(٢) وبهذه الطريقة تزداد براعة التشبيه، وتزداد بلاغته.

ومن المواضع التي جاء فيها التشبيه الضمني قوله يصف قوة المعتمد في الحرب وبأسه على الأعداء:

وَمُخْضَـــلِّ أَورَاقِ الصَّـــفَائِحِ ضُـــرِّجَتْ بِكُـــلِّ دَمٍ أَنْـــدَى نَبَـــاتِ غَوَائِلِـــه(٣)

حيث شبه ورق السيوف وهي مضرجة ومخضبة من دماء الأعداء، بالنبات الندي الذي أنبتته الدواهي والمصائب التي ألقاها على أعدائه.

ومن ذلك أيضاً وصفه للشيب:

نَفَـــى هَـــمُّ شَـــيبِي سُـــرُورَ الشَّـــبَابِ لَقَـــد أَظْلَـــمَ الشَّـــيبُ لَمَّـــا أَضَـــاءَ(٤)

وفيه يشبه انتشار الشيب بلونه الأبيض وكأنه ضياء يتوزع في شعر رأسه، فيبشر بظلمة العمر، واقترابه من النهاية ليسير إلى ظلام القبر بعد الموت.

ومنه وصفه لحزنه على فقدان ابنته:

أَتَـانِي نَعْـيٌ عَنـكِ أَذْكَـى جَـوَى الأَسَـى عَلَـيَّ اشْـتِعَالَ النَّـارِ فِـي الحَطَـبِ الجَـزْلِ(٥)

---

(١) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص٢٤٢.

(٢) البلاغة العربية: عبد الرحمن الدمشقي، ج٢، ص٢٠٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

فقد شبه نعي ابنته الذي نشر الحزن والألم في قلبه عليها بالنار التي تشتعل في الحطب القابل للاحتراق، ولأن قلبه منهك ب بالآلام والأحزان التي جناها من غربته والمصائب التي تناوبت عليه في الغربة فقد أصبح قلبه مثل هذا الحطب سرعان ما يضنيه الحزن ويرهقه الأسى.

ومنه قوله وهو يمدح يحيى بن تميم:

تَحسَبُ الوَردَ نَثِيراً عِندَهُ وَهوَ مُحمَرُّ مُجَاجَاتِ الرِّمَاح[١]

حيث يصف الرماح التي تغمر رؤوسها دماء الأعداء من كثرة القتلى، وهذه الرماح يرفعها الجنود حول يحيى بن تميم، فتظهر للرائي وكأنها وردٌ متناثرة حوله، فشبه الرماح الحمراء بالورود، في لونها الأحمر، دلالة على شجاعته وقوته.

ثانياً: الاستعارة:

تعدُّ الاستعارة من أقوى مُشَكِّلَات الصورة لأنها تعتمد على حذف طرف من أطراف التشبيه، عن طريق ذكر "أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[٢] وهي بذلك تسهم في زيادة جماليات الصورة بخروجها عن المألوف في الانزياح والعدول عن المعنى الحقيقي لإفادة أغراض تُنمِّي معالم الصورة في تجسيدها وتشخيصها أو المبالغة فيها.

وهي قريبة من التشبيه لأن التشبيه يعتمد على أساس الحضور لركنيه (المشبه والمشبه به) أما الاستعارة فهي: "تشبيه حذف أحدُ طرفيه ووجهه وأداتهُ، كقولك: (فلان يتكلم بالدُّرر) فـ(الكلام): مستعار له، ولفظ (الدرر): مستعار منهُ، والعلاقة بينهما: الحسْن، والقرينة يتكلم"[٣].

وهي تنقسم إلى قسمين، مكنية وتصريحية، ويكون ذلك باعتبار مَن وقع عليه الحذف من المشبه أو المشبه به.

أولاً: الاستعارة المكنية:

وهي الاستعارة التي حُذِف فيها المشبه به (المستعار منه) ورمز إليه بشيء من لوازمه[٤] فهي تعتمد على حذف المشبه به مع الاحتفاظ بصفة من صفاته تدل عليه وتشير إلى حضوره رغم

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٩٧.

(٢) مفتاح العلوم: السكاكي، ص٣٦٩.

(٣) اللباب في قواعد اللغة (وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل): محمد علي السَّراج، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٨٣م)، ص١٧٣.

(٤) علم الأسلوبية والبلاغة: سميح أبو مغلي، الطبعة الأولى، (عمّان، دار البداية، ٢٠١٢م)، ص٤٥.

الغياب اللفظي له، لكن أثره موجود في الصورة التي ينسجها الفنان، وتبرز الاستعارة المكنية في شعر ابن حمديس أكثر من الاستعارة التصريحية، وذلك دليل على اهتمامه بالمشبه وحرصه على إظهاره ولإبرازه من خلال اختيار وانتقاء علاقة المشابهة بينه وبين المشبه به، مع اهماله لهذا المشبه به وعدم إبرازه لأنه قد تكون فيه صفة مذمومة قد تطرأ على الذهن عند ذكره، وبذلك تختلُّ الصورة.

وكذلك يساهم حذف المشبه به بفتح المجال أمام المتلقي ليتخيل عظمة المشبه والمشبه به وهذا مدح وتعظيم لمن يمدحهم الشاعر.

كما تفرض الاستعارة المكنية حضورها بشكل بارز في شعر المدح عنده حين يصف الملوك والأمراء بالأسود في شجاعتهم، ويشبههم بالبحار في كرمهم وعطائهم، ويصف الجيوش وهي تمتد بالسيول، أو بالبحار التي تظهر فيها ظاهرة المد، كما يعبِّر بها عن حالته الشعورية النفسية من حزن وفرح ونشوة، ومن ذلك قوله وهو يصف الحادثة التي ماتت بها جاريته جوهرة غريقة في البحر:

عَانَقَهَا المَوجُ ثُمَّ فَارَقَهَا — عَنْ ضَمَّةٍ فَاضَ رُوحهَا فِيهَا (١)

في البيت نجده يرسم صورة للموج الذي يخطف من يديه جاريته فيضمها حتى لا تستطيع الإفلات من عناقه، فلا يفارقها إلا حينما تخرج روحها وتصعد إلى بارئها، بلا عودة تاركة خلفها شاعراً مرهف الإحساس ينبض قلبه حزناً وألماً على فقدها، حيث شبه الموج بإنسان يعانق من يحبه، بلا رحمة منه ولا رأفة، وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى صفةً مِن صفاته وهي (العناق) على سبيل الاستعارة المكنية، التي استطاع الشاعر من خلالها أن يشخص الموج ويجعله شخصاً متحركاً، فأضاف إلى الصورة حركة وفعالية زادت من جمالياتها، ويبدو أنه قد حرص على أن يبرز الحسن الذي كانت عليه هذه الجارية من خلال ضمِّ البحر وعناقه لها.

ويمكن القول أنه يؤخذ عليه جعله البحر يعانق وضم محبوبته، فقد أضاف للصورة أثراً سلبياً لأنه رضي لعناق البحر لها، والأجدر أن يظهر غيرته عليها مقابل حبه الكبير لها.

من خلال الصورة السابقة المفعمة بالحيوية والحركة التي أبدتها الاستعارة بتشخيص الشيء وإضافة روح الحركة إليه، يظهر الشاعر الحالة الشعورية التي يمر بها حينما يذكر الموقف الذي رسّخ في ذهنه هذه الصورة التي نقلها إلى المتلقي بكل حذافيرها وتفاصيلها.

كما يوظف الاستعارة في نقل صورة الحزن النفسي الذي يشعر به في نفسه عندما تحل عليه المصائب، فيصف لنا الرزايا والمصائب من خلال البيت التالي:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٨.

وَالرَّزَايَـــا فِـــي وَعظِهِـــنَّ البَرَايَـــا فِـــي الأَحَـــايِين نَاطِقَـــاتٌ كَـــبُكمِ (١)

فالمصائب والرزايا حينما تحل على الإنسان فإنه يتعظ منها بما تضيفه إليه من معان وخبرات أجبرته أن يخوضها فيتعلّم منها، فهي تنطق بالوعظ له بصمت دون أن تتكلم، وتتضح من خلال البيت الصورة التي وصفها الشاعر للمصائب والدواهي التي تنطق وعظاً للناس دون أن تتكلم، فقد شبه الرزايا بإنسان يشير بصمت لوعظ الناس، وحذف المشبه به (الإنسان الواعظ) وأبقى صفة من صفاته (النطق) ليشخص الرزايا ويضيف إلى الصورة ملمحاً حركياً يجعلها تلفت انتباه المخاطب لما فيها من وعظٍ واضح.

وعند تتبع الناحية النحوية للاستعارة المكنية نجد أنها تتوزع في شعر ابن حمديس بشكل واضح في أشكالها: الابتدائية، والفاعلية، والفعلية، وهذه الأنواع الأكثر بروزاً في الاستعارة التصريحية، ونجدها في البيت السابق ابتدائية تتعلق بالمبتدأ والخبر، فالرزايا هي التي تشبه الإنسان في النطق والوعظ.

وفي وصف الشيب الذي أكثر ابن حمديس من ذكره في شعره، وكأنه بذكره له يبكي نفسه ويبكي عمره الذي انقضى، ويمضي به إلى الذبول والرحيل إلى أرذل العمر في غربته المرة التي قضت على شبابه بعيداً عن أحبائه، فيقول:

أَبْكَـــاهُ شَـــيبُ الـــرَّأْسِ لَمَّـــا ابْتَسَـــمْ وَعَـــادَهُ فِـــي السَّـــقمِ طَيـــفُ أَلَـــم(٢)

ورغم التناقض الذي يبدو في الصورة من البكاء والابتسام، إلا أنه يشير إشارة واضحة إلى حالة الحزن التي أصابته بعد أن انتشر هذا الشيب في شعره، فانتشار الشيب في شعره أمرٌ غير مرغوب بالنسبة له، ولذلك وصفه بأنه يبتسم منتشراً فكأنه عدو يعلم أن الشاعر يغتاظ منه فيزداد انتشاراً مبتسماً ابتسامة كيدٍ له، ليغيظه بوجوده الذي يُفرَض على الشاعر، فهو يشبه الشيب وهو ينشر في شعره بالإنسان الذي يبتسم لا فرحاً وإنما ليغيظ الأعداء ويكيدهم بوجوده، وقد حذف المشبه به (الإنسان) وأبقى صفة من صفاته وهي (الابتسام) لتكون الاستعارة مكنية فاعلية بمدلولها النحوي؛ لأن الاستعارة في الشيب المبتسم، مرشحة عند البحث بما يتعلق بالمشبه والمشبه به، فهو قد أبقى على ما يتعلق بالمشبه به وهو الابتسام.

وبعد الصور الحزينة التي تم عرضها من شعر ابن حمديس، نلحظ الصورة المرحة التي يرسمها بخيوط الفرحة، وبألوان متعددة من البهجة، حينما يتحدث عن الخمر.

فيقول في وصف الخمر المعتقة:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٣.

مُعَتَّقَـــةٍ حَمـــرَاءَ تَنشُـــرُ فَضْـــلَهَا لِخُطَّابِهَـا فِـي اللَّـونِ وَالطَّعـمِ وَالنَّشـرِ [١]

شبه الخمر المعتقة بلونها الأحمر الذي يلوح في الكأس من بعيد، فتهفو إليه قلوب الشاربين لها، بالعروس التي تُبدي زينتها لخاطبها، فيعمل جاهداً للحصول عليها وعلى المتعة التي يجنيها من ورائها، وقد حذف المشبه به (العروس) وأبقى صفةً من صفاته وهي (خطابها) على سبيل الاستعارة المكنية، التي ذكر معها ما يتعلق بالمشبه (الخمر) من اللون والطعم والرائحة، فتصبح استعارة مكنية مجردة، فعلية من الناحية النحوية من خلال الفعل (تنشر) الذي تكمن فيه الاستعارة، حيث يكون الفعل (تنشر) صفة للعروس.

ومن صورة الخمر التي تشبه العروس، إلى صورة الأوتار والموسيقى التي يرسمها الشاعر وهي الصورة التي ترتبط دائماً في شعره بصورة الخمر، فدائماً ما يرتبط حديثه عن مجالس الخمر بالغناء واللهو والرقص الذي هو نتيجة حتمية لشرب الخمر، فيقول في وصف الوتر:

إِذَا وَتَـــرٌ هَزَّتْـــهُ بِـــالنَّقْرِ خِلْتَـــهُ يَـــئِنُّ مِـــنَ الآَلاَمِ أَو يَتَضَـــرَّعُ [٢]

حيث شبه الوتر، الذي تهزه الغانية بأطراف أصابعها وهو يخرج ألحانه وأصواته المختلفة باختلاف حركاتها، بالمريض الذي يصدر أصوات الأنين والألم المنبعثة منه دلالة على تعبه وإرهاقه وحزنه للحالة التي هو عليها، لكن اهتزاز الوتر بأصواته الموسيقية العذبة التي تخرج منه تدل على الفرح والسرور والبهجة التي يشعر بها الحاضرون نتيجة انبعاث هذه الأصوات.

وقد حذف المشبه به (الإنسان المريض) وأبقى صفة من صفاته وهي (الآلام والأنين) على سبيل الاستعارة المكنية المجردة حيث ذكر ما يتعلق بالمشبه من الاهتزاز والنقر الذي يحدث في الأوتار.

وفي صورة الموت والحرب كثيراً ما يذكر العبوس، النيوب الحادة، ليظهر للمتلقي صورة الموت واضحة المعالم، حيث تبرز فيها ملامح الخوف والرعب والغضب والعبوس، وهي ألفاظ ينتقيها ابن حمديس وتتركز في هذه الصور.

ومن ذلك وصفه لحالة الدهر الذي ينقلب على الأعداء غضباً، فيقول:

كَشَّـــرَ الـــدَّهْرُ عَـــن حِـــدَادِ نُيُـــوبٍ أَكَلَـــتهُم بِكُـــلِّ قَضْـــمٍ وَخَضـــمِ [٣]

حيث شبّه الدهر وهو ينقلب بما فيه من أحداث على الأعداء، فيصبح مثل الوحش الذي يكشّر عن أنيابه ويظهرها بارزة قوية حادة قاتلة، لتلتهم الأعداء وتقضمهم.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٥.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٣.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٨.

وقد حذف المشبه به وهو (الوحش) وأبقى صفة من صفاته وهي (النيوب – التكشير – الأكل) على سبيل الاستعارة المكنية المرشحة التي ذكر فيها ما يتعلق بالمشبه به من القضم والأكل، وتكون الاستعارة فاعلية من الناحية النحوية؛ لأن الدهر وهو فاعل لا يكشر، فصورة التكشير مستعارة للفاعل.

ومن صورة الدهر المستوحش على الأعداء بما فيه من خطوب، إلى صورة الحرب التي تعبس في وجه المقاتلين، فيقول:

مَتَـــى تَعــبِسُ الهَيجَـا لَــهُ فِــي لِقَائِــهِ   رَأَتْ مِنْـــهُ فِــي الإِقحَــامِ سِــنَّ تَبَسُّــمِ [١]

من المعهود أن الناس تكره الحرب، وتحزن لأجلها، لكنه يرسم لنا صورة متناقضة مع الواقع يعمد فيها إلى المبالغة في شجاعة القادة من بني عباد، فهم على النقيض من الناس يتبسمون للحرب، رغم ما يرونه فيها من أهوال وعبوس في وجوههم، فيقتحمونها باسمين متفائلين بالنصر على أعدائهم.

وقد شبه الحرب في البيت السابق بالإنسان الغاضب العابس في وجه الأعداء الذين يرى منهم صورة غير الصورة المعهودة التي يجب أن يكونوا عليها، وهو بذلك ينقل للمتلقي الأثر الناتج من تجربته لمثل هذه الصورة، لأن الشاعر لا يهتم بالجمال المادي، أو الملامح المادية للصورة، بقد اهتمامه بنقل المشاعر والأحاسيس التي يشعر بوجودها في الصورة[٢].

ويتخذ الملامح التي تشكل أساس الصورة السابقة لتكون خطوطاً رئيسية في الصورة التالية التي يصف فيها بطولة الأمير يحيى بن تميم، فيقول:

تَلُــوذُ المَنَايَــا مِنــهُ، وَالــدَّهرُ عَــابِسٌ   بِــأَروَعَ عَــن ثَغــرِ الرِّئَاسَــةِ بَاسِــم [٣]

حيث شبه المنايا بالجيش الضعيف الذي يفرّ من أمامه لائذاً بالأمان نائياً بنفسه عن الأهوال التي سيجدها من يواجه الأمير، فحذف المشبه به وهو (الجيش) وأبقى صفة من صفاته (الهروب) على سبيل الاستعارة المكنية.

كما شبه الدهر بما فيه من حوادث جمة تدور حوله، بالإنسان الغاضب الذي لا يحتمل من حوله، ورغم ذلك إلا أنك تجد الأمير يحيى بن تميم باسماً بسيفه يواجه المصاعب والمتاعب.

وهي استعارة مكنية ابتدائية من الناحية النحوية في قوله (الدهر عابس)، ومكنية فاعلية في قوله: (تلوذ المنايا).

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٣.

[٢] انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص٩٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٦.

ومن الصور الأخرى التي يرسمها للحرب، قوله:

بَـــــادِي التَّبَسُّـــــمِ وَالهَيجَـــــاءُ كَالِحَـــــةٌ   لا يَتَّقِـــي العَـــضَّ مِـــن أَنيَابِهَـــا العَصَـــلِ (١)

وقوله كالحة أي عابسة، فقد شبه الهيجاء والحرب بالوحش الكالح العابس الذي يبرز أنيابه الحادة، بحيث لا يستطيع أحدٌ أن يتقي شره، فهي تصيب من يقترب منها، لكن علي بن يحيى الذي يمدحه في هذه القصيدة يقف أمامها مبتدئاً بالابتسامة لا يهابها ولا يخافها ولا يتقي أنيابها البارزة، فهو شجاعٌ متمرس في خوض المعارك والتخلص من آثارها دون أدنى خسارة.

وكثرت الاستعارة في شعره في غرض المدح، وفي البيت التالي نوع من أنواع المدح، لكنه مدح خارجٌ عن إطار الشجاعة، إلى إطار القبول العام من الجماهير المختلفة في البلاد بحكمه والرضا بإمارته عليهم، يقول:

وَزَمَانُـــــكَ العَاصِـــــي لِغَيـــــرِكَ، طَـــــائِعٌ   لَـــــكَ طَاعَـــــةَ المنْقَـــــادِ لِلمُقتَـــــادِ (٢)

شبه الزمان بالإنسان الذي يعصي الأوامر ويرفضها ويخرج عن طوع الحاكم، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك مع الأمير علي بن يحيى، فهو مطيع له ومنقاد لأوامره، فحذف المشبه به وهو الإنسان، وأبقى صفة من صفاته وهي (العصيان والطاعة) على سبيل الاستعارة المكنية، المرشحة التي يذكر فيها ما يتعلق بالمشبه به من عصيان وطاعة.

وفي صورة الحزن التي يرسمها في رثاء القائد أحمد بن إبراهيم، يقول:

أَتَـــــرَى الغَيـــــثَ بَـــــاتَ يَبكِـــــي أَخَـــــاه   فَبُكَـــــاءُ العُلَـــــى عَلَيـــــهِ طَوِيـــــلُ (٣)

فمن شدة الحزن أصبحت معالم الطبيعة تبكي، فنزول المطر من السماء أصبح بمثابة بكاء الطبيعة حزناً على موته وفراقه، فقد شبه الغيث بالإنسان الذي يبكي أخاه حزناً لفقده، وقد وصف الغيث بأنه أخوه ليضيف معلماً جديداً إلى صورة الحزن التي تتشكل في هذا البيت، وهي صورة الرجل الكريم المعطاء الذي يعتبر الغيث أخاه في الكرم والجود، فلذلك وجب أن تحزن الدنيا لأجله، وقد حذف المشبه به وهو (الإنسان الحزين) وأبقى صفة من صفاته وهي (البكاء).

ومن الاستعارة المكنية قوله:

بِـــــأَرضٍ يُمِيـــــتُ الهَـــــمَّ عَنـــــكَ سُـــــرُورُهَا   وَيَمحُـــــو ذُنُـــــوبَ البُـــــؤسِ فِيهَـــــا التَّـــــنَعُّمُ (٤)

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٣.

شبه السرور بالإنسان القوي المتفائل الذي يتوزع في أرجاء بلده سرقوسة، الذي يستطيع التغلب على الهمّ بقتله، كما شبه التنعم والرخاء بأداة ذات قدرة على مسح البؤس والشقاء الذي يشعر به الإنسان.

من خلال العرض السابق للاستعارة المكنية في شعر ابن حمديس يمكن ملاحظة المعاني التي تضيفها الاستعارة المكنية إلى الصور والأخيلة التي يصنعها المبدع من خلال نصوصه الشعرية، من خلال التشخيص للأشياء المعنوية والمحسوسة، أو المبالغة من خلال التركيز على صفة معينة، وتكثيف المعنى حولها.

كما يبرز عنده نوع الاستعارة المرشحة التي تعتمد على ذكر ما يتعلق بالمشبه به في الاستعارة المكنية أكثر من غيرها، وهي بذلك تزيد من تأكيد ملامح الصورة وإبرازها بشكل أوضح عند المتلقي.

ثانياً: الاستعارة التصريحية:

وهي الّتي يُصَرَّحُ فيها بذات المشبه به (اللّفظ المستعار منه)، ويحذف المشبه وتبقى صفة من صفاته تدل عليه(١).

وتقل نسبة حضور الاستعارة التصريحية في شعر ابن حمديس عن الاستعارة المكنية بشكل واضح، فهو لا يوليها اهتماماً موسعاً كاهتمامه بالاستعارة المكنية، وذلك لأن حذف المشبه يعني ضعف في قيمته عند الشاعر.

ومن المواضع التي جاءت فيها الاستعارة التصريحية قوله يتغزل في معشوقته التي أحكمت وضع النقاب لتغطي وجهها:

واستَوثَقَتْ مِن نِقَابٍ فَوقَ وَجنَتِهَا … وَإنَّمَا أَشْفَقَتْ أَنْ أَلثُمَ الشَفَقَا (٢)

وتكمن الاستعارة التصريحية في قوله (**أَلثُمَ الشَفَقَا**)، حيث شبه الخدود الحمر التي غطتها بالنقاب وكأنها شفق أحمر وقت الغروب يقبله الشاعر، وقد حذف المشبه (الخدود) وأبقى صفة من صفاته وهو (وجنتها) مع الاحتفاظ بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة حيث إنه ذكر ما يتعلق بالمشبه وهو (النقاب والوجنتين).

وهي استعارة تصريحية مفعولية من الناحية النحوية؛ لأن الاستعارة وقعت في المفعول به (الشفق).

---

(١) انظر: علوم البلاغة: أحمد المراغي، ص ٢٧٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٦.

ومن الاستعارة التصريحية أيضاً قوله، في مدح علي بن يحيى:

انْظُـــر إِلَـــى القَمَـــرِ الّـــذِي فِـــي دِســـتِهِ ... فَيَمِينُــــــهُ تَنَـــــدَى بِصَـــوبِ غَمَـــامِ [١]

وقد جاءت الاستعارة التصريحية مجرورة في قوله (إلى القمر)، إذ شبه الأمير علي بن يحيى، وهو جالس في عرشه يأنس به الحاضرون، بالقمر الذي يرسل نوره إلى الآخرين، وقد صرح بالمشبه به (القمر)، وحذف المشبه (علي بن يحيى) وأبقى صفة من صفاته وهي (دسته) على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه وهو (الدست).

ومنه قوله في مدح المعتمد:

تُحَملِــقُ أَبصَـــارُ الـــوَرَى عِنـــدَ ذِكـــرِهِ ... لِكَيمَـا تَـرَى بَـدرَ العُلَـى فِـي مَنَازِلِـه [٢]

شبه المعتمد في سموه بالبدر في علاه الذي يتدرج في منازله المختلفة، فحذف الشبه (المعتمد) وأبقى صفة من صفاته (الذكر – أبصار الورى)، وقد صرح بالمشبه به وهو (البدر) على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو (منازل القمر).

وهي من الناحية النحوية استعارة مفعولية؛ لأنها جاءت في المفعول به (بدر العلا).

وقد وظفها لوصف الأحداث التي تجري في أرض المعركة، فاستخدم الاستعارة التصريحية في وصف شجاعة الجنود وجرأتهم، فقال:

جَـــاءَت بِهَـــا الآسَـــادُ تَـــزْأَر فِـــي ... غَيـــلِ الصَّـــوَارِمِ وَالقَنَـــا الـــذُّبْلِ [٣]

وقد جعل من الجنود أسوداً ثائرة يملأ زئرها أرجاء المكان، فتبعث الرعب والخوف في قلوب العدو، إذ حذف المشبه (الجنود)، وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو الزئير. والاستعارة هنا (فاعلية) لأنها تتعلق بالفاعل (الآساد).

وفي وصف السيوف التي يشبهها بالألسنة التي تطال رقاب الأعداء يقول:

لِلمَنَايَـــــا عِنـــــدَهُ أَلسِـــــنَةٌ ... قَلَّمَـــا تَغْمُـــرُ أَفْـــوَاهَ الغُمُـــود [٤]

شبه السيوف التي تكون سبباً في منية الأعداء بالألسنة التي قلّما تُغمد في الأفواه، وقد حذف المشبه (السيوف) وأبقى صفة من صفاته (المنايا – الغمود)، وصرح بالمشبه به (ألسنة) على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة حيث ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو المنايا، وهي استعارة ابتدائية؛ لأنها وقعت في المبتدأ المؤخر (ألسنة).

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

وقال مادحاً المعتمد الذي استطاع أن يكسب محبة الرعية له:

جَنَى غَيرَ مُستَبِقٍ ثِمَارَ قُلُوبِنَا   فَعِنَّابُهُنَّ الرَّطبُ مِلءُ أَنَامِلِه [١]

وهو يعبر عن الحب الذي تكنه الرعية للمعتمد، إذ استطاع أن يدخل إلى قلوب الناس بأفعاله الحسنة، فجنى من خلالها حبهم له واحترامه وتقديرهم، حيث شبّه الحب في القلوب بالثمار التي يجنيها المعتمد بعد نضجها، وقد حذف المشبه (الحب) وأبقى صفة من صفاته وهي القلوب، وصرح بالمشبه به (الثمار) على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو الفعل (جنى).

وقال في شجاعة يحيى بن تميم وإقدامه في أرض المعركة:

وَأَثبَتُ الأُسدِ فِي جَوفِ العِدَى قَدَماً   إِذَا جَنَاحُ لِوَاءٍ فَوقَهُ خَفَقَا [٢]

وهو يبرز في هذا البيت الشجاعة والثبات الذي يتميز به الأمير يحيى في أرض الميدان، حيث شبه الأمير بالأسد في ثباته وجرأته وإقدامه، وقد حذف المشبه (الأمير يحيى) وأبقى صفة من صفاته (قَدَماً) وصرح بالمشبه به (الأُسد) على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه وهي (القدم)، وهي من الناحية النحوية (استعارة مجرورة)؛ لأن الاستعارة وقعت في المضاف إليه بعد اسم التفضيل (الأسد).

يبدو من خلال متابعة الاستعارة التصريحية في الديوان أن ابن حمديس لم يوظفها بشكل كبير، ورغم ذلك فقد تركز حضورها في أغراض المديح.

ومن الناحية النحوية فتبرز الاستعارة المجرورة بشكل ملحوظ، التي تقع في لفظ الاسم المجرور، إلى جانب الاستعارة الابتدائية، والمفعولية.

إن الشاعر بهذه التركيبات التي تصنع الصورة وتشكلها يساهم في الانتقال بالمتلقي إلى عالم عقلي إبداعي متمثلاً في قيمة الصورة التي يقدمها بتجسيد المعاني، وتشخيص المجردات، كما يسعى "من خلال انتقاء الصور أن يقدم واقعاً جديداً من منظور آخر يختلف عن الواقع الذي أقرته التقاليد المألوفة، وعليه فإن الجمل والأفكار التي يقدمها لا تتناسق أو تتفق مع الواقع المألوف وإنما تخلق واقعاً جديداً"[٣] وبذلك تتكون القيمة المطلوبة من الصورة، وهي الخروج عن المألوف وليس اللجوء إلى الواقع.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٩.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

[٣] القول الشعري: رجاء عيد، ص٩٠.

ثالثاً: المجاز:

الأداة الثالثة من أدوات تشكيل الصورة، وهو الأكثر أهمية وانتشاراً في كلام العرب؛ لأن "العرب كثيراً ما تستعمل المجاز، وتعده من مفاخر كلامها؛ فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها عن سائر اللغات"[١].

ويُعَدُّ "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالاً محضاً فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التأويل"[٢].

عند استخدام الكلمة في غير معناها الحقيقي يكون المجاز؛ لأنه اللفظ عُدِلَ بِهِ عما يوجبه أصل اللغة[٣]، وبذلك فإن المجاز "هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له علاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[٤]، وهو ينقسم إلى قسمين: المجاز العقلي والمجاز المرسل:

١. المجاز العقلي:

"المجاز العقلي: هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له كقولك: (شيبتني الوقائع)، فإسناد الإجابة إلى الوقائع مجاز عقلي"[٥]، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ومنه الإسناد إلى الزمان والمكان والمصدر.

ومن مواضعه في شعر ابن حمديس، إسناده الفعل إلى الزمان، وفيه يقول:

فَحِزبٌ يَكُفُّ الدَّهرُ عَنْهُ عَزِيمَتِي وَحِزْبٌ تَرُدُّ الرُّومُ عَنهُ مُرَامِي[٦]

فأسند الشاعر الفعل (يكف) إلى الدهر، والدهر فاعل غير حقيقي، ولكن الأحداث في هذا الدهر هي التي تتحكم فيه.

وقد يسند الفعل إلى المكان حيث يقول:

أَرَاكَ رَكِبتَ فِي الأَهْوَالِ بَحراً عَظِيماً لَيسَ يُؤمَنُ مِنْ خُطُوبِهْ[٧]

---

[١] العمدة: القيرواني، ج١، ص٢٢٥.

[٢] السابق: ج١، ص٢٢٦.

[٣] انظر: أسرار البلاغة: الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الجرجاني، ت: ٤٧١هـ)، ضبط وتعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، ، دار المدني، د.ت)، ص٣٩٥.

[٤] اللباب: محمد السَّراج، ص١٧٣.

[٥] السابق: ص١٧٦.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

[٧] ديوان ابن حمديس: ص ٨.

حيث أسند الفعل (ركبت) إلى البحر، والإنسان لا يركب البحر إنما يركب السفينة التي تسير في البحر، وقد جاء ذلك من باب المجاز، حيث أطلق المكان الذي يسير فيه المركب أو السفينة.

ومن ذلك إسناده الفعل إلى السبب الذي أدى إليه فيقول في الخمر:

يَفِــرُّ الأَسَــى عَــنْ كُــلِّ عُضْــوٍ تَحِلُّــهُ فِــرَارَ الجَبَــانِ القَلْــبَ عَــنِ مَرْكَــزِ الــذِّمْرِ [١]

وقد أسند الفعل (يفر) إلى الأسى، وقد كان الأسى قد ذهب وفر بفعل من الخمر، فالخمر هي المسبب الحقيقي لفرار الأسى، وبذلك فقد أسند الفعل إلى الفرار الذي كان الخمر سبباً فيه.

٢. المجاز المرسل

المجاز المرسل: وهو ما كانت علاقته بين ما استعمل فيه، وما وُضِعَ له غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي كالسببية والمسببية والجزئية والكلية والحالية والمحلية واعتبار ما كان واعتبار ما سيكون[٢].

ومن علاقات المجاز المرسل التي وظَّفها ابن حمديس في شعره:

الجزئية: وفيها يطلق الجزء وهو يريد الكل، ومن ذلك قوله في الحديث عن ذكراه لوطنه:

للهِ أَرْضٌ إِنْ عَـــــدِمْتُم هَوَاءَهَـــــا فَــأَهوَاؤُكُمْ فِــي الأَرْضِ مَنْثُــورَةُ الــنَّظْمِ [٣]

حيث ذكر الهواء الذي يمكن أن يُعدَموه، وهو جزء من الوطن المفقود، وهو لا يقصد فقد الهواء فقط إنما هو من باب المجاز؛ لأن الهواء رمز للوطن.

الكلية: وفيها يطلق الكل وهو يريد منه الجزء، وذلك مثل قوله في مدح الأمير يحيى بن تميم بكرمه وجوده الذي يصل الخلائق:

وَمِــنْ مَالِــهِ بِــالجُودِ يَســرَحُ فِــي الــوَرَى طَلِيقَــاً، وَكَــم مَــالٍ مِــنَ البُخْــلِ فِــي أَسْــرِ [٤]

يقول إن جوده من ماله يصيب الورى والناس، ولفظ الورى أي الناس لفظُ عام وكلِّي، وهو يقصد الجزئية منه أي من حوله من الناس؛ لأن عطاءه يستحيل أن يكون شاملاً لجميع الناس على سطح الأرض، وهو من باب المبالغة في المدح.

اعتبار ما كان: وهو يطلق اللفظ على اعتبار ما كان عليه بالأصل، ومن ذلك قوله في الخمر التي هي من عصير العنب بعد تخميره وإجراء العمليات عليه:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٤.

[٢] انظر: اللباب: محمد السرّاج، ص١٧٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٧.

وَتَبْلُـغُ بِنْـتُ الكَـرْمِ مِـنْ فَـرَحِ الفَتَـى بِلَــذَّتِهَا مَــا لَـيسَ يَبْلُغُـه البِتْــع[1]

فأطلق على الخمر بنت الكرم، على اعتبار ما كان عليه الخمر في الأصل؛ لأن الذي يُبلغ الإنسان درجة الفرح -على حد قوله- الخمر، وليس العنب، وقد ذكر ذلك من باب المجاز.

اعتبار ما يكون: وهو أن يطلق اللفظ على اعتبار ما سيكون عليه في المستقبل، ومن ذلك قوله في الخمر:

خُــذُوا مِــنَ الكَــرمِ شَــربَةً وُصِــفَتْ لِلشُّــربِ رَيَّـــاً، نَسِــيمُهَا كَتَمَـــهْ[2]

والكرم أي العنب لا يشرب على حاله، إنما ذكرها على ما سيكون عليه العنب في المستقبل بعد عصره وتخميره ليصبح خمراً يُشرب.

زمنية: وفيها يطلق الزمن وهو لا يقصده إنما يقصد أحداثاً فيه، وذلك قوله في الحنين إلى أيام الشباب بعد أن شاخ وشاب شعره:

خَلَــتْ مِنْــكَ أَيَّــامُ الشَّــبِيبَةِ فَاعْمُرْهَــا وَمَاتَــتْ لَيَالِيهَــا مِــنَ العُمْــرَ فَانْشُــرْهَا[3]

وقد أطلق أيام الشباب وهو لا يقصد الزمن إنما يقصد الأحداث التي وقعت في أيام الشباب بما فيها من مرح وسعادة واندفاع، وكذلك قوله ماتت لياليها، وهو يقصد أن تلك الأحداث لن تعود إليه، ولكنها ستبقى ذكرى يذكرها ويستمتع بالحديث عنها.

ومن ذلك قوله أيضاً:

بِــــيضُ أَيَّامِهَــــا وَسُــــودُ لَيَالِيــــهَا كَشُــهبٍ تَكِــرُّ فِــي إِثْــرِ دُهْــمِ[4]

وفي قوله (بيض أيامها- وسود لياليها) لا يقصد أن الأيام والليالي لونها أسود أو أبيض، إنما يرمز إلى تلك الأحداث التي مرّت بها في الليل أو النهار.

المحلية: وفيها يطلق المحل ويقصد به من يحل بالمحل، ومن ذلك دعاؤه لزوجته التي ماتت قبله:

فَسَــقَى التُّرْبَــةَ الّتِــي هِــيَ فِيهَــا عَــارُضٌ مِنْــهُ رَحْمَــةُ اللهِ تَهمِــي[5]

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٨.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٤٢٠.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٥.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

[5] ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٠.

ويقصد بالتربة القبر الذي دفنت فيه، ولكنه يريد منه مَنْ في القبر أي زوجته، أي أنه يدعو لزوجته بنزول الرحمة عليها وهي في القبر.

السببية: وفيها يطلق السبب ويريد المُسبَّبَ والناتج عن هذا السبب، ومن ذلك مخاطبته لأهل بلده:

دَعُـوا النَّـومَ إنِّـي خَـائِفٌ أَنْ تَدُوسَـكُمْ دَوَاهٍ، وَأَنـتُم فِـي الأَمَـانِي مَـعِ الْحُلْـمِ[1]

يحثُّهم على ترك النوم وهو السبب في تخاذلهم عن الدفاع عن الوطن، وقد أطلق السبب وهو النوم، وهو يريد المسَبَّب عن هذا النوم وهو التخاذل والتكاسل عن نصرة الوطن والدفاع عنه والتضحية من أجله.

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

رابعاً: الكناية:

الكناية: "لفظ يطلق ويراد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي. تقول: هو واسع الصدر، أي حليم، ويجوز أن يكون واسع الصدر حقا"[١] فإذا أراد الشاعر أن يعبر عن معنى معين فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل يأتي بلفظٍ غيره تابع له، يؤدي المعنى الذي يريد الشاعر الإشارة إليه[٢]؛ وذلك لأنهم يريدون أن "يظهر المعنى بألين اللفظ، إما تنويهاً وإما تفضيلاً، كما سموا المعزول عن ولايته مصروفاً"[٣].

وهي تضيف إلى النص الذي يبدعه الشاعر "بلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[٤].

١. كناية عن صفة:

وفيها " يصرح بالموصوف وبالنسبة إليه، ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها، ولكن يذكر مكانها صفة تستلزمها"[٥]، ومنها قوله في الكرم:

وَكَفُّكَ المُزْنُ تُسْقِي مَن دَنَا وَنَأى وَلَيسَ مِن غَيْرِ مُزْنٍ يُرْتَجَى المَطَرُ [٦]

وهو يخاطب الحسن بن علي مادحاً له، حيث يوظف الكناية في قوله (وكفك المزن) وهي كناية عن صفة **الكرم** التي يتصف بها الأمير الحسن؛ لأنَّ المطر ينزل على البشرية فيروي أرضهم بدون استثناء، فالمطر ينزل على الجميع، فتخرِج الأرض لهم ثمارها نتيجة هذا المطر، والأمير كذلك عطاؤه مثل هذا المطر فهو يعطي الناس بدون تفرقة بينهم، يعطي بسخاء كل قريب وبعيد.

ومن الكناية عن صفة قوله:

---

(١) اللباب:محمد السرّاج، ص١٧٧.

(٢) انظر: المثل السائر: ابن الأثير، ج٣، ص٥٩، البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ (أبو المظفر مجد الدين أسامة بن مرشد بن منقذ، ت: ٥٨٤هـ)، تحقيق: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، د.ط، (الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة، د.ت،) ص١٠٢.

(٣) رسائل الجاحظ: الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، د.ط، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٤م)، ج٣، ص١٤٠.

(٤) العمدة: القيرواني، ج١، ص٣٠٢.

(٥) المنهاج الواضح: حامد عوني، ج١، ص١٥٠.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٢.

فَهُــــمُ هُــــمُ أُسْـــدُ الأُسُـــودِ بَرَاثِنَـــاً وَأَرَقُّ أَبْنَـــــاءِ المُلُــــوكِ نِعَـــــالا [1]

فقوله (**أرق أبناء الملوك نعالاً**) كناية عن صفة **النعمة** والرفاهية التي يعيشون فيها، وذلك دلالة على أنهم يحيون في القصور والرياض وكثرة الحاشية التي تحيط بهم وتقوم بخدمتهم، فلا يحتاجون إلى الحركة كثيراً، وإن احتاجوا فهي في هذه القصور المترفة والرياض الواسعة، فنعالهم لا تهترئ من المجهود الذي يبذلونه.

ومن ذلك قوله أيضاً في مدح علي بن يحيى:

لَــــهُ رَجَاحَـــــةُ حِلْـــمٍ عِنْـــدَ قُدرَتِــــهِ أَرْسَـــى إذَا طَاشَـــت الأَحْـلاَمُ مِـــن جَبَـلِ [2]

وهو يمدحه بالرجاحة والحلم والعفو عند المقدرة، فلا تتحكم به أهواؤه إنما الحاكم عنده العقل الذي يتميز برجاحته، وهو يثبت له صفة الثبات على هذا الرأي والاحتكام على العقل مهما اعتمد الناس على أهوائهم، وقوله (أرسى من جبل) كناية عن صفة **الثبات** في الرأي الذي يتمتع به.

ويعتمد ابن حمديس في توظيف الكناية عن صفة لإثبات الصفة للممدوح أو لنفسه وتأكيدها للمتلقي بطريقة بلاغية أدبية رائعة، ومن الكناية قوله يصف نفسه بالكبر ويصف الحالة التي وصل إليها:

أَذَاعَ مِنـــهُ لِسَـــانُ الـــدّمعِ مَـــا كَتَمَـــا لَــم يَبــكِ حَتَّـــى رَأَى شَـيباً لَـــهُ ابْتَسَـمَا [3]

فقوله رأى شيباً له ابتسما كناية عن **الكبر** والمرحلة العمرية المتقدمة التي وصل إليها، فجعلته يتأثر ويبكي لحالة الضعف التي يعيشها، ونهاية الحياة التي بدأ يقترب منها تدريجياً، ليصل إلى الفناء، فبدأت دموعه تكشف هذه الخبايا التي تملأ تفكيره.

ومنها قوله يصف القوة التي يتمتع بها علي بن يحيى في انتصاره على الأعداء وهزيمته لهم، كيف يستطيع أن يسحقهم بأفعاله، فلا تقوم لهم قائمة:

وَكَـــم طَـــائِرٍ مِـــنهُمْ قَصَصـــتَ جَنَاحَـــهُ فَأَصْبَحَ مَسْجُونَاً عَن النَّهضِ فِي الوَكْرِ [4]

والعبارة (قصصت جناحه) كناية عن **الهزيمة** التي ألحقها بالأعداء، فهم أصبحوا كالطير الذي قُصَّ جَناحه، فلم يستطع القيام، فجلس ساجناً نفسه في وكره مهزوماً لا يود الاختلاط بأحد.

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٩.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٢.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٠.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

وقد استخدم الكناية لإظهار حالة الضعف والعجز والهزيمة التي لحقتهم من الهزيمة، فهم لم يهزموا في المعركة فقط، بل ظلّ أثرُها لاحقاً بهم بعد الحرب أيضاً.

وقال يمدح علي بن يحيى بالكرم:

عَظِيمُ رَمَادِ المِنْدَلِ الرَّطْبِ، نَارُهُ تَرَى الجَوَّ مِنْهَا فِي دُخَانٍ مُوَاصِلِ (1)

والمندل: العود الرطب، والبيت كله كناية عن كرمه وجوده وحسن ضيافته للناس، فهو من كثرة إشعاله للنار لم يعد يجد الأعواد الجافة لإشعالها، فبدأ بإشعال الأعواد الرطبة (المندل) ومن كثرة النيران التي يوقدها لأجل طهي الطعام للناس، فإن الدخان الناتج من نيرانه يُرى من بعيد في الجو بشكل متواصل.

وقال يمدح الأمير الحسن بن علي بالقوة:

هُوَ النَّجدُ يُقْرِي الرُّمحَ وَالسّيفُ كَفُّهُ بِعُضْوَينِ يُلْفَى فِيهِمَا العُمْرُ والذِّكْرُ (2)

فهو قوي البأس ناصرٌ للمستضعفين، وقوله (السيف كفه) كناية علن القوة التي يتميز بها، فهو يستطيع أن ينصر المستضعفين بقوة السيف.

وقال في وصف الجمال الذي تتميز بها الغانيات وساقيات الخمر:

طِوَالُ الفُرُوعِ قِصَارُ الخُطَا ثِقَالُ الرَّوَادِفِ هِيفُ الخُصُورِ (3)

والبيت كناية عن الجمال والحسن الذي تمتع به هؤلاء الجواري، من "رقة الخصر وضمور البطن"(4)، وطول القامة، والمشي الوئيد البطيء دلالة على التدلل.

ومنه قوله في الغزل:

فَقُلْتُ لَهَا: يَا أَمْلَحَ العينِ مِشْيَةً أَمُزْنَةُ جَوٍّ أَنْتِ أَم سَيْلُ أَبْطَحِ (5)

أي هي شديدة زرقةُ العين، وهي كناية عن الجمال والحسن.

٢. كناية عن موصوف:

وفيها يصرح الشاعر "بالصفة وبالنسبة، ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة تختص به"(6).

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٦.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٧.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

(4) لسان العرب: ابن منظور، ج٩، ص٣٥٢.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٩.

(6) المنهاج الواضح: حامد عوني، ج١، ص١٥٢.

أرسل ابن حمديس جواباً للمعتمد بعد سجنه، فأخذ يبكيه بعد أفول دولته، ويبكي ما صارت إليه أحوال البلاد، فظنّ أن القيامة قد أتت، فقال:

رَفَعـــتُ لِسَـــانِي بِالقِيَامَـــةِ قَـــد أَتَـــت أَلا فـــانْظُرُوا هَـــذِي الجِبَـــالُ تَسِـــيرُ [١]

فهو يرى أن معالم يوم القيامة قد حلّت على أهل هذه البلاد، حيث يشير في قوله: هذي الجبال تسير إلى ما صار إليه المعتمد من زوال دولته، وقوله (الجبال) كناية عن المعتمد بن عباد، فهو يعتبره جبلاً راسياً في بلاد الأندلس، فأُزيل بعد هذه الحرب، وبذلك تكون القيامة وكأنها حلت على أهل هذه البلاد، وقال في وصف آلات الحرب:

وَمَنسُـــــوبَةٍ لِلحـــــربِ مُنْشَـــاةٌ لَهَـــا طَـــوَائِرُ بِالآسَـــادِ فِـــي المَـــاء عُـــوَّمُ [٢]

والبيت كناية عن السفينة التي تستخدم في الحرب وتحمل الجنود الشجعان على ظهرها وتعوم في المياه، لتقذف الأعداء بنيرانها.

وقال عن أهل بلاده يصف ما حلّ بهم ويذكرهم بعد أن احتل الروم صقلية:

وَلَكِـــن رَأَيـــتُ الغِيـــلَ إنْ غَـــابَ لَيثُـــهُ تَبَخْتَـــرَ فِـــي أَرْجَائِـــهِ الـــذِّئبُ مَائِسَـــاً [٣]

والغيل بِالْكَسْرِ "الشَجَرٌ مُلْتَفٌّ يُسْتَتَرُ فِيهِ كالأَجَمة"[٤]، وهو يكني به عن بلاده صقلية، ويكني بالليث عن أهل صقلية لأنهم يتصفون بالشجاعة، ولأنهم غابوا عن بلادهم وتفرقوا بسبب العدو الذي احتل أرضهم، فقد كنى بالذئب الذي يتصف باللؤم والمكر عن الروم الذين احتلوها، وقتلوا أبناءها الشجعان الأسود، فقال يرثي حالهم:

وَلَـــو شُـــقِّقَتْ تِلْـــكَ القُبُـــورُ لأنْهَضَـــتْ إلَـــيْهِم مِـــن الأَجْـــدَاثِ أُسْـــدَاً عَوابِسَـــاً [٥]

وقوله (أسداً عوابساً) كناية عن أهل بلده الذين يتصفون بالشجاعة لكن هؤلاء الروم أخذوهم على حين غفلة منهم، فهم لو خرجوا من القبور كانوا أسوداً عابسين مما حصل يصرون على الانتقام من عدوهم الظالم، وقال في تشبيه صورة الفتيات الصغار اللواتي تركتهن ابنته بعد وفاته:

يُـــــرَيْنَ كَـــــأَفْرَاخِ الحَمَامَـــــةِ صَـــــادَهَا أَبُـــو مِلْحِـــمٍ فِـــي وَكْـــرِهِ كَـــابِي الشِّـــبْلِ [٦]

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٩.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٤.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٦.

[٤] لسان العرب: ابن منظور، ج١١، ص٥١٢.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٦.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

لما ماتت ابنته أخذ يرثيها ويذكر ما صارت إليه حالة بناتها اللاتي تركتهن بعدها، كأفراخ الحمام، التي تحلق حولها الطيور المفترسة لاصطيادها، مثل الأسود، وقد كنَّى عن النسر بقوله (أبو ملحم) وكنَّى عن الأسد بقوله (أبي الشبل)، وكثيراً ما كان يسمّي السيف أبيض، والرمح أسمر:

بِسِـــــنَانِ أَســــمَرَ لِلحَيَـــازِمِ نَـــاظِمٍ وَغِـــرَارِ أَبْـــيَضَ لِلجَمَـــاجِمِ نَـــاثِرِ [1]

والأسمر كناية عن الرمح الذي يخترق الصدر بقوته القاتلة، والأبيض كناية عن السيف الذي به ينثر الرقاب فيردي العدو قتيلاً.

٣. كناية عن نسبة:

وفيها يصرِّح الشاعر "بالموصوف والصفة، ولا يصرح بالنسبة بينهما، ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تستلزمها، وهذه النسبة إما أن تكون إثباتًا أو نفيًا"[2].

يَغْمُـــرُ الحَـــرْبَ بِجَـــيشٍ أَرْضُـــهُ مِـــنْ دَمِ الأَعْـــداءِ حَمْـــرَاءُ الأَدِيـــم [3]

حيث يمدح الأمير يحيى بن تميم، ويصف خوضه لهذه الحرب التي يجعل فيها أرض المعركة مكسوة بدماء الأعداء، وقوله (أرضه حمراء) كناية عن النصر، وصفته التي ذكرها بأنه يعمر الحرب كناية عن إثبات الشجاعة.

وَتَقْـــبِضُ الحِرْمَـــانَ مِنْـــهُ يَـــدٌ تَبْسُـــطُ لِلوَفْـــدِ العَطَايَـــا الجِسَـــامِ [4]

وهو يصف عطاء وكرم الأمير علي بن يحيى، وانبساط يده أمام السائلين الذين يكونون كالوفود من كثرتهم، وقوله تبسط للوفد كناية إثبات الكرم.

هذه أهم العناصر التي تتشكل منها الصورة الفنية في شعر ابن حمديس، وقد تم الكشف عن ملامحها الفنية والجمالية وما تضيفه من قيمة تصويرية تثير الحركة والحيوية في شعر ابن حمديس، فتنتقل ذهن المتلقي من المعاني المجردة إلى الصور المحسوسة المفعمة بالحياة، لينتقل بفكره في أرجاء هذه الصورة التي تشكل بناءً هندسياً "لا ندرك تركيبه إلا من خلال التجوال في أنحائه الممتدة واستيعاب تشكيله الكلي، وهي أيضاً تكتسب قيمتها من تمازجها الرهيف في بنية الأداء جميعه، وذلك بحسبانها ذات فعالية في الأداء الفني حيث تنفث روحها في الكيان الشعري"[5].

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٢١١.

[2] المنهاج الواضح: حامد عوني، ج١، ص١٥٣.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٠.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٤٦١.

[5] القول الشعري: رجاء عيد، ص٨٣.

الفصل الخامس

"البنية الموسيقية"

الفصل الخامس

البنية الإيقاعية

ومنذ وجود الإنسان على هذا الكون وجدت عنده غريزة النغم والموسيقى، فهو يتمثلها في كل صيحة وكلمة يعكس من خلالها ما في داخله من مشاعر وأحاسيس دفينة، ثم تطورت هذه الخصال؛ ليعبر بها عن طريق ترنمه بالألحان الموسيقية التي يصنعها من خلال الغناء والنشيد للقصائد الشعرية؛ لأنه يرى أن النغم هو جوهر الوجود، فهو يتمثل في تتالي تلاطم موج البحر، والعواصف المزمجر في ليالي الشتاء الباردة، والقمر المضيء الذي ينثر أشعته بتناسق ليبعث الضوء وسط الظلمة، فكل معالم الطبيعة تفيض بالنغم الذي يبعث في نفس الإنسان الشعور بجماليات النغم وأهميته في صفاء النفس(١).

وتعدُّ الناحية الموسيقية في النص من أهم القضايا التي يولي الشعراء اهتمامهم بها؛ وذلك لأن الشعر العربي قد ارتبط في نشأته الأولى بالغناء والرقص والموسيقى ارتباطاً وثيقاً وقد تطور منذ العصر الجاهلي إلى العصور الإسلامية المختلفة، وقد تأثر باختلاف الثقافات التي تأثرت بها بلاد المسليمن نتيجة الفتوحات الإسلامية(٢)، وقد أدى ذلك إلى اهتمام المتلقي بهذه الناحية وإحساسه بجمالها وتذوقه لها وشعوره بها، حتى أصبح سمعه ينفر من النصوص التي يتداخلها الخلل الموسيقي؛ لأنه يتأثر بالنغم في كل مقطع صوتي فتجده يتوقع المقاطع التي ستأتي فيما بعد بناء على النظام الجميل الذي يشكل هذه الموسيقى.

وفي هذا الفصل سيتم دراسة البنية الإيقاعية في شعر ابن حمديس وأهم مشكلات الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية وما يتبعهما من قضايا، والموسيقى الداخلية والمتمثلة في التكرار بأنواعه وأشكاله والتماثل الحركي والتشكيلات الموسيقية وأهميتها في إبراز الإيقاع الداخلي في النص.

---

(١) انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٩.

(٢) انظر: الأصول الفنية للشعر الجاهلي: سعد إسماعيل شلبي، د.ط، (د.ق، دار غريب، د.ت)، ص ١٠٩، انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشر، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ص٤٢ وما بعدها.

وسيتم تقسيم هذا الفصل إلى مباحث، هي:

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية:

وفيه يتم دراسة المشَكِّلات الأساسية للموسيقى الخارجية في النص الأدبي، والتي تتمثل في الوزن والقافية والزحافات والعلل التي يلجأ إليها الشاعر لأداء المعنى الذي يتناوله في قصيدته دون اللجوء إلى كسر قواعد الوزن المعهودة التي يعتمدها في قصيدته.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية:

وفيه يتم دراسة المكونات الأساسية للموسيقى الداخلية في النص الأدبي، والتي تتمثل في المقاطع الصوتية والتكرار بأنواعه المتعددة، والتقسيم الموسيقي والتماثل الحركي، وما تضيفه هذه الأدوات من جمال موسيقي رائع للنص.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى من أهم السمات المميزة في الشعر العربي؛ وذلك لأن الشعر العربي قائم على أساسها، فهو يتكون من مقاطع صوتية منتظمة ومتناسقة فيما بينها لتشكل النغم الموسيقي الذي تبحث عنه أذن المتلقي، ولذلك نجد "الشاعر يعمد إلى هذه المقاطع بفطرته وإلهام الله له فيكوِّنُ منها نظاماً متناسقاً يمتزج بإحساس الشاعر وعواطفه وأفكاره ليكون شعراً مؤثراً"[١].

هذا النظام المتناسق من المقاطع الصوتية يساهم في تنمية الناحية الجمالية في النص، والتي تنتج الإيقاع فيه، حيث يهتم الإيقاع بأمرين اثنين، هما: الوحدة الموسيقية المتمثلة في التفعيلة التي يقوم عليها البحر وتُنسج عليها القصيدة، وحركة الأصوات الداخلية وتآلفها دون الاعتماد على التفعيلة التي تتمثل في الإيقاع[٢]، بالإضافة إلى القافية التي تزيد من هذا الإيقاع بانسجامها مع موسيقى النص الناتجة من الوزن الذي هو "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[٣].

وفي هذا المبحث سيتم دراسة العناصر الأساسية في تشكيل الموسيقى الخارجية للنص والتي تتمثل في الوزن والزحافات والعلل والقافية.

---

(١) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة – حسين قزف، الطبعة الرابعة، (عمّان، دار الفكر، ٢٠٠٨م)، ص٧٦.

(٢) انظر: السابق: ص٧٧.

(٣) العمدة: القيرواني، ج١، ص١٣٤.

أولاً: الأوزان الشعرية

إن ما تتميز به الأوزان الشعرية هو النظام الذي تعتمد عليه البحور في الشعر العربي، "فالنظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها"[١] وهو الذي يميز الأعمال فنية في الأدب العربي، "وقد تحدد النظام في القصيدة... في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي"[٢]، فأصبحت الأوزان الشعرية تميز الشعر بموسيقاه عن النثر الفني، الذي هو كلام أدبي غير منظوم على هذه الأوزان، وذلك من خلال هذا النظام المتمثل في الوزن والقافية.

فالشعر يعتمد اعتماداً كلياً على الألفاظ والتراكيب وهي بذاتها تستخدم في النثر لكنه "ينتشلها من تشتتها في النثر، ومن تبعثر طاقاتها الصوتية، ليكسبها بالوزن نظاماً من اللانظام، وإيقاعاً من الفوضى اللفظية"[٣] فتتحول الكلمات العادية إلى قصائد منتظمة ذات إيقاع وموسيقى جذابة في الشعر الموزون ذي الإيقاع الذي "يَطْرَبُ الفَهْمُ لصَوابِه وَمَا يَرِدُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَرَكيبِهِ واعتدالِ أَجزائهِ"[٤].

فالشعر الموزون يتميز بما فيه من نغم موسيقي عذب بأنه "يثير فينا انتباهاً عجيباً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى"[٥]، لأن الإيقاع الذي يهتم الشاعر بنظمه في أبياته يعتمد على توالي الاهتزازات والانسجامات الصوتية التي تلحق بسوابقها، بحيث لا يستمع المتلقي إلى ألفاظ متراصة تلحقها المعاني فحسب، إنما يتبعها إيقاع منتظم من خلال الوزن والقافية والإيقاع الداخلي الناتج من انسجام الألفاظ والمعاني وتآلفها مع الحروف[٦].

ويشكل الوزن "أخص ميزات الشعر وأبينهما في أسلوبه ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها"[٧].

---

[١] الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص٨٠.

[٢] السابق نفسه.

[٣] القول الشعري: رجاء عيد، ص٢٨.

[٤] عيار الشعر: ابن طباطبا، ص٢١.

[٥] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، الطبعة الرابعة، (بيروت، دار القلم، د.ت)، ص ١٨.

[٦] انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٩.

[٧] الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٥.

وبذلك تكون الوظيفة المنشودة من الوزن والإيقاع الذي يحرص عليه الشاعر "أن يحقق تأثيراً عقلياً وجمالياً ونفسياً ممتعاً، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزين الشعر ويخلق جوًّاً من حالة التأمل الخيالي، فيسهل على المرء أن يحسَّ بمعاني الشعر، وكأنها تتحرك أمام ناظريه في جو من الجلال الشعري"(١).

تعددت الأوزان الشعرية التي استخدمها ابن حمديس في شعره، حيث استخدم (١٣) بحراً من بحور الشعر، ويمكن اعتبار ذلك قوة في شاعريته، حيث لا يستطيع كثير من الشعراء أن يكتبوا على ثلاثة عشر بحراً وبمثل هذه الغزارة الشعرية التي نجدها عن ابن حمديس.

ومن خلال الدراسة الإحصائية لهذه البحور، فإن الجدول التالي يوضح عدد القصائد في كل بحر، ونسبها، وعدد الأبيات في كل بحر:

جدول يوضح أعداد القصائد والأبيات في كل بحر

م	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	نسبة عدد القصائد
١	الطويل	١٠٣	١٩١٥	%٣٠,٦٥
٢	الكامل	٥٩	١١٩٢	%١٧,٥٦
٣	البسيط	٤٨	٦٢١	%١٤,٢٩
٤	المتقارب	٣٠	٤٠٨	%٨,٩٣
٥	الخفيف	٢٦	٤٦٣	%٧,٦٤
٦	السريع	١٩	٣٠٠	%٥,٦٥
٧	الرمل	١٦	٤٦٦	%٤,٧٦
٨	الوافر	١٤	٢٣٦	%٤,١٧
٩	المنسرح	٨	٧١	%٢,٣٨
١٠	الرجز	٦	٢٠٠	%١,٧٩
١١	المجتث	٤	٢٦	%١,١٩
١٢	الخبب	٢	١٣٣	%٠,٦٠
١٣	المديد	١	٢	%٠,٣٠
	المجموع	**٣٣٦**	**٦٠٣٣**	%١٠٠

من خلال الجدول السابق يُلاحظ أنّ البحر الطويل جاء في مقدمة بحور الشعر التي استخدمها ابن حمديس، حيث بلغ عدد القصائد في هذا البحر (١٠٣) قصائد أي بنسبة (٣٠%) من مجموع قصائد الديوان، وجاء في المرتبة الثانية البحر الكامل الذي بلغت قصائده (٥٩) قصيدة حيث الفجوة التي تفصل بينه وبين البحر الطويل كبيرة، والفارق واضح حتى في عدد أبيات الشعر

(١) مدخل إلى تحليل النص: عبد القادر أبو شريفة، ص ٨٢.

لكل بحر، وقد جاء البحر البسيط في المرتبة الثالثة في عدد القصائد التي بلغت (٤٨) قصيدة، وتبدأ الفروق تظهر بين البحور من ناحية عدد القصائد وعدد الأبيات، حيث يظهر الفارق الكبير بين البحر البسيط وما يليه من بحور والبحر الطويل والكامل من ناحية عدد القصائد، وعدد الأبيات بشكل خاص.

ومن خلال الدراسة الإحصائية يوضح الجدول التالي العلاقة بين البحر والموضوع الشعري.

جدول توزيع الأغراض الشعرية حسب البحور

	الغرض / البحر	الوصف	المدح	الغزل	الحكمة	الخمر	الرثاء	الزهد	الشكوى	مشاعر مختلطة	الغربة والحنين	التهنئة	الفخر	العتاب	الرسائل الإخوانية	الهجاء	المجموع
١	الطويل	٢٥	١٩	١٥	٨	٦	٩	٤	٣	٦	٤	٢			٢		١٠٣
٢	الكامل	١٧	١٦	٣	٣	٣	١				١	١					٥٩
٣	البسيط	١٣	١١	٧	٩	١	٢	١	١			١	١	١			٤٨
٤	المتقارب	١١	٢	٦	٤	٤	١	١					١				٣٠
٥	الخفيف	٦	٣	٧	٢		٣	٢		١	١		١				٢٦
٦	السريع	٥	٥	٤		١		٣								١	١٩
٧	الرمل	٢	٧	٣		٣		١									١٦
٨	الوافر	١	٣	٢	٣		١		١					١	١		١٤
٩	المنسرح	١		٢	١	٢	١		١								٨
١٠	الرجز	٣		١		١		١									٦
١١	المجتث	٢			١									١			٤
١٢	الخبب		٢														٢
١٣	المديد				١												١
	المجموع	٨٦	٦٨	٦٣	٣٢	٢١	١٧	١٣	٧	٧	٦	٤	٣	٣	٣	١	٣٣٦

ومن خلال الجدول الإحصائي السابق يمكن ملاحظة العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة، وذلك على النحو التالي:

توزعت قصائد المدح على أنواع البحور المتعددة، لكن النصيب الأوفر منها كان على بحر الطويل، حيث بلغ عدد قصائد المدح فيه (١٩) قصيدة، ثم بحر الكامل وبلغ عدد قصائد المدح فيه (١٦) قصيدة، ويليه بحر البسيط، الذي بلغت فيه قصائد المدح (١١) قصيدة، ويليه بحر الرمل الذي بلغ عدد قصائد المدح فيه (٧) قصائد.

جاء النصيب الأكبر من قصائد الغزل منظوماً على البحر الطويل، حيث بلغ عدد قصائد الغزل فيه (١٥) قصيدة، ويليه بحرا البسيط والخفيف، حيث بلغ عدد القصائد في كل بحر منهما (٧) قصائد، ويلحق بهما بحر المتقارب الذي بلغ عدد قصائد الغزل فيه (٦) قصائد، مع العلم بأن الشاعر كان يتحدث في الغزل في كثير من قصائد المدح[١].

وجاء النصيب الأكبر لقصائد الخمر منظومة على البحر الطويل فقد بلغ عدد قصائد الخمر (٦) قصائد، ويليه بحر المتقارب، والذي بلغت قصائد الخمر فيه (٤) قصائد، مع العلم بأن الشاعر كان يتحدث عن الخمر في قصائد متعددة من قصائد المدح، والغزل[٢].

وفي قصائد الرثاء جاءت (٩) قصائد منظومة على البحر الطويل، وتتوزع باقي القصائد: على بحر السريع(٣) قصائد، وقصيدتان للخفيف، ثم قصيدة واحدة للكامل، والمتقارب، والوافر والمنسرح.

وجاءت أربعٌ من قصائد الغربة والحنين أيضا منظومة على البحر الطويل، وقصيدة للبحر الكامل، وأخرى للبحر الخفيف، وقد كانت معاني الغربة والحنين كثيراً ما تدخل في قصائد المدح والرثاء، والخمر، والرسائل الإخوانية، وغيرها[٣].

يلاحظ من العرض السابق أنَّ أكبر عدد من القصائد وفي معظم الأغراض الشعرية جاء على بحر الطويل، ويرجع السبب الرئيسي في ذلك إلى النسبة الكبرى التي يسيطر عليها هذا البحر من ناحية عدد القصائد.

وبعد الدراسة الإحصائية للأوزان والأغراض الشعرية عند ابن حمديس، نلاحظ أن بحر الطويل، وهو البحر الذي نظم ابن حمديس نسبة (٣٠%) من قصائده، قد نظم فيه الشاعر معظم الأغراض الشعرية بتفاوت بسيط نسبياً، وقد جاءت قصائد المدح والوصف والغزل بنسبة أعلى من غيرها على هذا البحر؛ نظراً لأنها صاحبة النصيب الأعلى من بين الأغراض الشعرية الأخرى من

---

[١] انظر: ق١٤١، ق١٤٤، ق٢١٨، ق٢٤٧، ق٢٥٤، وغيرها.

[٢] انظر: ق ٩٥، ق١٩٩، ق٢٤٨، ق٢٨٣، ق٢٨٤، وغيرها.

[٣] انظر: ق ٢٦٧، ق٢٧٠، ق٢٨٢، ق٢٨٦، ق٣١٧، ق٣٣٠، وغيرها.

ناحية الكتابة، فقد نظم ابن حمديس قصائد مدح وغزل ووصف بنسبة أكبر من غيرها من الأغراض الشعرية.

كما أن قصائد المدح كانت في أغلبها تبدأ بذكر الخمر ومجالس اللهو، وفي أحيان أخرى يدخل فيها جوانب من الحنين إلى الوطن، فهي لم تكن في غرض المدح الخالص.

وهو ما يعني عدم اهتمام ابن حمديس بقضية اختيار البحر والوزن لغرضٍ ما في كل قصيدة يريد أن يكتبها؛ لأن الدفقة الشعورية التي يشعر بها الشعراء لا تنتظر منهم أن يتوقفوا لاختيار بحر من البحور ليتناسب مع المعاني التي يريد أن يعبر عنها؛ لأن "الشعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها"(١)، ومن خلال التجربة والدراسات السابقة نرى أنه قد نُظم الكمُّ الأكبر من ملاحم أبي زيد الهلالي بما تحملها من حوادث وحكايات ومعاني الفخر والمعاتبة والغزل والنصيحة والوصف، على أربعة بحور من بحور الشعر(٢).

ثانياً: الزحافات والعلل

وهي من القضايا التي شغلت النقاد العرب وعلماء العروض، والزحاف هو تغيير بالحذف في تفعيلة البحر، ويحدث في حشو البيت، وهو تغيير غير مُلزَم فإذا حدث في أول بيت فلا ضرورة لتكراره في جميع الأبيات، بينما العلة فإنها تغيير يطرأ بالزيادة أو النقص على عروض البيت وضربه فقط، وهذا التغيير إذا حصل في البيت الأول فإن الشاعر ملزم به، ووجب أن يلتزم به في جميع أبيات القصيدة(٣).

وتنتج هذه الزحافات والعلل عندما يحاول الشاعر التوفيق بين الأوزان الشعرية والتراكيب اللغوية التي يريد أن يعبر بها عن المعاني التي تجول بخاطره، ولأن الموسيقى الناتجة من الوزن الشعري تتحكم به فلا يستطيع أن يحيد عنها، فإنه يلجأ إلى الزحافات والعلل، ليلائم بين موسيقى الوزن وتراكيبه اللغوية، فلا يشوه شعره بجوره على موسيقى الشعر(٤).

وقد اهتم النقاد بهذه الظاهرة وبحثوها عند كثير من الشعراء، فوقفوا موقفاً متشدداً من الزحافات التي وقعت للشعراء في قصائدهم، رغم أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي كان يستحسن

(١) بناء القصيدة: يوسف بكار، ص ١٦١.

(٢) انظر: اللغة الشاعرة: عباس العقاد، ص ٢٣.

(٣) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت)، ص ٢٩.

(٤) انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٧٠.

الزحاف إذا قيل في البيت، فإذا توالى وكثر في القصيدة سَمُجَ[١]، فهو من الجائز للشاعر لكن بدون إفراط [٢].

وفي هذا الجزء من البحث ستتم دراسة بعض الزحافات والعلل في شعر ابن حمديس، حيث سيتناول هذا الجزء بحور الشعر التي أكثر ابن حمديس من نظم شعره عليها، وسيتم ترتيبها طبقاً لعدد القصائد التي يتكون منها هذا البحر، حيث سيكون البحر الأول هو الطويل، فالكامل، فالبسيط، فالمتقارب، فالخفيف، فالسريع، فالرمل، ثمّ الوافر.

البحر الطويل

وقد كان هذا البحر صاحب النصيب الأكبر الذي نظم ابن حمديس عليه قصائده، ومن الزحافات التي دخلت في حشو أبياته زحاف القبض وهو: حذف الخامس الساكن من التفعيلة[٣]، ومنه قوله:

أَبَـــادَ حَيَـــاتِي المَـــوتُ إنْ كُنْـــتُ سَـــالِيَا	**وَأَنْـــتَ مُقِـــيمٌ فِـــي قيُـــودِكَ عَانِيَـــا**[٤]
//٥/، //٥/٥/٥، //٥/٥، //٥//٥	//٥/، //٥/٥/٥، //٥/، //٥//٥
فعـــولُ مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن	**فعـــولُ مفـــاعيلن فعـــولُ مفـــاعلن**

حيث أصاب زحاف القبض التفعيلة الأولى والخامسة والسابعة، فتحولت التفعيلات من (فعولن //٥/٥) إلى (فعولُ //٥/)، كما دخلت علة القبض أيضاً في عروض البيت وضربه، حيث تحولت التفعيلة (مفاعيلن //٥/٥/٥) بحذف الخامس الساكن إلى (مفاعلن //٥//٥).

وقد جاءت بعض الأبيات خالية من الزحافات، وذلك مثل قوله:

وَمَحْسُـــودَةٍ لا تَحْسِـــدُ الغِيـــدُ مِثْلَهَـــا	**لَهَـا فِـي عَمِـيمِ الخَلْـقِ حُسْـنٌ مُنَـوَّعُ**[٥]
//٥/٥، //٥/٥/٥، //٥/٥، //٥//٥	//٥/٥، //٥/٥/٥، //٥/٥، //٥//٥
فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن <u>مفـــاعلن</u>	**فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن <u>مفـــاعلن</u>**

---

[١] انظر: بناء القصيدة: يوسف بكار، ص ١٧١.

[٢] انظر: الكافي في العروض والقوافي: التبريزي (يحيى بن علي بن محمد التبريزي، ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، د.ت، (القاهرة، مطبعة المدني، د.ت)، ص ١٩.

[٣] انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٢٩.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٠.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٠.

فالبيت يخلو من الزحافات لكن دخلت فيه علة القبض؛ حيث إن هذا عروض البيت في هذا البحر لا تستعمل تامة، بل يحذف منها الحرف الخامس لتكون مقبوضة[١]، كما هو واضح في البيت، كما جاء ضرب البيت مقبوضاً أيضاً.

البحر الكامل

وقد دخلت الزحافات في حشو أبيات هذا البحر، ومن ذلك زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، وعندها تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع (/٥/٥//٥)[٢]، ومنه قوله:

لله دَرُّ عِصَـــــــــــابَةٍ نَزَلُـــــــــــوا	**بَـــيْنَ الرِّيَـــاضِ مَجَالِسَـــاً خُضْـــرَا**[٣]
/٥/٥//٥، ///٥//٥، ///٥	/٥/٥//٥، ///٥//٥، /٥/٥
<u>متْفـــــــاعلن</u> متفـــــــاعلن فَعِلُــــــنْ	**<u>متْفـــــــاعلن</u> متفــــــاعلن فَعْلُــــــنْ**

وقد جاء الإضمار في التفعيلة الأولى، والرابعة: (متفاعلن – ///٥//٥) لتصبح (متْفاعلن – /٥/٥//٥).

أما العلة فقد جاءت في ضرب البيت السابق بالحذذ والإضمار، والحذذ: حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة[٤]، كما يظهر في البيت السابق في ضرب البيت حيث تحوّلت التفعيلة من (متفاعلن) إلى (فعْلن – /٥/٥)، كما دخلت علة الحذذ في عروض البيت السابق فتحوّلت التفعيلة من (متفاعلن– ///٥//٥) بحذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة إلى (فَعِلُن – ///٥).

البحر البسيط

ومن الزحافات التي دخلت في هذا البحر، الخبن وهو: حذف الثاني الساكن من التفعيلة، حيث يدخل في تفعيلة (فاعلن) فيحذف الحرف الثاني فتصبح (فعلن)، وعند دخوله على تفعيلة (مستفعلن) تحذف السين فتصبح (متفعلن) [٥]، ومنه قوله:

أَيَــا رَشَــاقَةَ غُصْــنِ البَــانِ مَــا هَصَــرَكْ	**وَيَــا تَــأَلُّفَ نَظْـمِ الشَّـمْلِ مَـنْ نَثَـرَكْ**[٦]

---

[١] انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٢٨.

[٢] انظر: السابق: ص ٥٩.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

[٤] انظر:العروض والقافية: عبد الخالق العف، د.ط، (غزة، مكتبة آفاق، ٢٠٠٤م)، ص ٤٦.

[٥] انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٤٦.

[٦] ديوان ابن حمديس: ص ٢١٢.

//٥//٥، ///٥، /٥/٥//٥، ///٥ 		//٥//٥، ///٥، /٥/٥//٥، ///٥

**مـــــتفعلن فَعِلُـــــنْ مســـــتفعلن فَعِلُـــــن 		مـــــتفعلن فَعِلُـــــنْ مســـــتفعلن فَعِلُـــــن**

حيث جاءت التفعيلات الأولى والثانية والخامسة والسادسة في حشو البيت مخبونة، أي بحذف الثاني الساكن من كل تفعيلة.

أما العلة في البحر، فإن عروض البيت وضربه تصاب بالخبن، أو القطع وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله(١)، ومن ذلك قوله:

**مَـــا أُغمِـــدَ العَضْـــبُ حتَّـــى جُـــرِّدَ الـــذّكرُ 		وَلا اخْتَفَـــى قَمَـــرٌ حَتَّـــى بَـــدَا قَمَـــرُ**(٢)

/٥/٥//٥، /٥//٥، /٥/٥// ٥، /٥/٥ 		//٥//٥، ///٥، /٥/٥//٥، ///٥

**مســـــتفعلن فـــــاعلن مســـــتفعلن فاعـــــلْ 		مـــــتفعلن فَعِلُـــــنْ مســـــتفعلن فَعِلُـــــنْ**

حيث جاء الزحاف المتمثل في الخبن في التفعيلة الخامسة (مستفعلن) فحُذف الثاني الساكن لتصبح (متفعلن)، والتفعيلة السادسة (فاعلن) لتصبح (فعلن).

وقد جاء عروض البيت مقطوعاً حيث حُذف ساكن الوتد المجموع من التفعيلة (فاعلن/٥//٥) لتصبح (فاعلْ /٥/٥)، كما جاء ضرب البيت مخبوناً وذلك بحذف الثاني الساكن من التفعيلة لتتحول من (فاعلن) إلى (فعلن ///٥).

البحر المتقارب

وهو من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار التفعيلة ذاتها، ومن الزحافات التي جاءت على هذا البحر القبض، حيث يحذف الخامس الساكن من التفعيلة (فعولن //٥/٥) لتصبح (فعولُ//٥/)، ومن ذلك قوله:

**يَقُولُـــــونَ لِـــــي: لا تُجِيـــــدُ الهِجَـــــاءَ 		فَقُلْـــتُ: وَمَـــالِي أُجِيـــدُ المَـــدِيحْ؟**(٣)

//٥/٥، //٥/٥، //٥/٥، //٥/٥ 		//٥/، //٥/٥، //٥/٥، //٥٥

**فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن 		فعـــــولُ فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولْ**

---

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي: التبريزي، ص ١٤٤، وكذلك: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٤٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٩٤.

حيث جاءت التفعيلة الخامسة مقبوضة، كما جاءت علة القصر في ضرب البيت: وهي حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله[١] (فعولن //٥/٥) فحذف الحرف الساكن وسُكّن ما قبله فأصبحت التفعيلة (فعولْ //٥٥).

كما جاء الضرب في بعض القصائد محذوفاً وذلك بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فتتحول تفعيلة (فعولن) إلى (فَعَلْ) بفتح العين وسكون اللام[٢]، وذلك مثل قوله:

شـــــموسٌ دَعَـــاهُنَّ وَشْـــكُ الفِـــراقِ	**فَلَبَّـــينَ فِـــي القُضْـــبِ المُـــيَّسِ**[٣]
//٥/٥، //٥/٥، //٥/٥، //٥/٥	//٥/٥، //٥/، //٥/٥، //٥
فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن	**فعـــولُ فعـــولُ فعـــولن فَعَـــلْ**

حيث أصابت علة الحذف ضرب البيت، فحُذِف السبب الأخير من آخر التفعيلة، فأصبحت (//٥)، كما جاء زحاف القبض في التفعيلة الخامسة، التي حُذف منها الخامس الساكن.

البحر الخفيف

ومن الزحافات التي تصيب هذا البحر الخبن، ومنه قوله:

كُـــــلَّ يَـــــومٍ مُـــــوَدِّعٌ أَو مُـــــوَدَّعْ	**بِفِــــرَاقٍ مِـــــنَ الزَّمَــــانِ مُنَــــوَّعْ**[٤]
/٥//٥/٥ ، ///٥/ /٥ ، /٥//٥/٥	///٥/٥ ، ///٥/ /٥ ، ///٥/٥
فـــــاعلاتن مُتَفْـــــعِ لـــــنْ فـــــاعلاتن	**فعلاتـــــن مُتَفْـــــعِ لـــــنْ فعلاتـــــن**

حيث جاء زحاف الخبن في التفعيلة الثانية(مستفع لن) وذلك بحذف الثاني الساكن لتصبح (مُتَفْعِ لنْ)، والتفعيلة الرابعة (فاعلاتن) لتصبح (فعلاتن) والخامسة، كما جاءت على الخبن في ضرب البيت، فتحولت التفعيلة إلى (فعلاتن).

البحر السريع

ومن الزحافات التي تدخل في هذا البحر الخبن، والطي وهو: حذف الرابع الساكن من التفعيلة فتتحول التفعيلة (مستفعلن) إلى (مستعلن)، والتفعيلة (مفعولات) إلى (مفعلات)، كما تدخل

---

(١) انظر :العروض والقافية: عبد الخالق العف، ص ٦٠.

(٢) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٢١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص٢٧٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص٣٠٤.

العلة على عروض البيت وضربه، ومنها على الطي والكسف، والكسف هو: حذف السابع المتحرك[1]، ومن ذلك قوله:

أَذَابِــــلُ النَّـــــرْجِس فِــــي مُقْلَتَيــــكْ	**أَم نَاضِــرُ الــوَرْدِ عَلــى وجْنَتَيــكْ[2]**
/ه//ه، /ه///ه، /ه//هه	/ه/ه//ه، /ه///ه، /ه//هه
مـــــتَفعلن مفــــتعلن فـــــاعلان	**مســـــتفعلن مفـــــتعلن فـــــاعلان**

وقد جاء زحاف الخبن في التفعيلة الأولى فحُذف الثاني الساكن فأصبحت (متَفعلن//ه//ه)، وزحاف الطي في التفعيلة الخامسة (مستفعلن/ه/ه//ه) فحُذف الرابع الساكن فتحولت إلى (مفتعلن /ه///ه)، كما جاء عروض البيت وضربه مطوياً مكسوفاً وقد كان (مفعولات /ه/ه/ه/ه) فاجتمع الطي مع الكسف فحذف الرابع الساكن والسابع المتحرك فأصبحت التفعيلة (فاعلان /ه//هه).

البحر الرمل

ومن الزحافات التي تدخل في تفعيلاته القبض والخبن والحذف، ومن ذلك قوله:

أَشِــــهَابٌ فِـــي دُجَـــى اللَّيـــلِ ثَقَـــبْ	**أَم سِــــراجٌ نَــــارُهُ مَـــاءُ العِنَــــب[3]**
///ه/ه، /ه//ه/ه، ///ه	/ه//ه/ه، /ه///ه، /ه//ه
فعلاتـــــــن فــــــاعلاتن فَعِلُـــــــن	**فـــــاعلاتن فـــــاعلتن فــــاعلن**

وقد جاءت التفعيلة الأولى (فاعلاتن) مخبونة فحذف منها الثاني الساكن فأصبحت (فعلاتن///ه/ه)، وجاء الزحاف في التفعيلة الخامسة بالقبض فحُذف الخامس الساكن فأصبحت (فاعلتن /ه///ه).

أما العلة فقد جاءت في عروض البيت بالخبن والحذف معاً حيث حذف الثاني الساكن من التفعيلة فأصبحت (///ه/ه) ثم حذف السبب الأخير (/ه) من نفس التفعيلة فأصبحت التفعيلة (فعلن ///ه).

---

(1) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٧٦.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٥.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥.

البحر الوافر

ومن الزحافات التي تدخل في تفعيلات هذا البحر العصْب وهو: تسكين الحرف الخامس المتحرك، أما العلل فتدخل علة القطف في عروض البيت أو ضربه، وهي: تسكين الخامس المتحرك وحذف السبب الخفيف[١]، ومنه قوله:

أَيَـــا خُلَـــجَ المَـــدَامِعِ لا تَغِيْضِـــي وَذُوْبِـــي غَيْـــرَ جَامِـــدَةٍ وَفِيْضِـــي[٢]

//٥///٥، //٥///٥، //٥/٥ //٥/٥/٥، //٥///٥، //٥/٥

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن مفـــــاعلْتن مفـــــاعلتن فعـــــولن

وقد دخل زحاف العصْب في التفعيلة الرابعة فأصبح الخامس ساكناً لتتحول التفعيلة إلى (مفاعلْتن//٥/٥/٥) أما العلل في البيت فجاء عروض البيت وضربه مقطوفاً فسُكّن الخامس وحُذف السبب الأخير فأصبحت التفعيلة (فعولن //٥/٥).

ثالثاً: القافية

تعدُّ القافية من أهم العوامل في صناعة الموسيقى الخاصة بالشعر بعد الوزن الذي يصنع المقاطع الصوتية المتناسقة في الشعر، حيث تعمل القافية على إيجاد الانتظام الخارجي لنهاية الأبيات، والذي يولد الموسيقى التي يشعر بها المتلقي، حيث يكون هذا النظام عاملاً مهماً من عوامل التأثير الجمالي في النص[٣].

فالقافية "بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الإيقاع وقوة التأثير"[٤]، وهي التي تجذب انتباه المتلقي لما فيها من وقعٍ متردد بانتظام بين الحين والآخر، حيث يبدأ المتلقي بتوقع قافية البيت طبقاً للمعنى الذي يظهر في بدايته.

فالوزن والقافية من الأمور المؤثرة في صناعة الموسيقى للنص، وهي التي تميّز النص الأدبي الشعري عن غيره من الفنون الأخرى؛ إذ إن وحدة الوزن والقافية ليست "عيباً في شعرنا العربي أو تقييداً له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من شأنه أن يقوي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها"[٥]؛ لأن القافية تصبح " ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة،

---

[١] انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٥٤.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٤.

[٣] انظر: الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص ٨١.

[٤] مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة، ٨٢.

[٥] علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٢٢.

وتعطيه نبراً وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقةُ حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد كمن يجري إلى شوطٍ محدد، حتى إذا بلغه استراح قليلاً لينطلق من جديد"[١].

وقد أصبحت القافية ظاهرة شعرية في الشعر العربي تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة، وتجمعها جميعاً على نهاية متفقة، حيث يبقى وزن المقطع المقفى مُردداً آخر كل بيت ليحفظ للنص وحدته الموسيقية ونغمته الأخيرة التي يُلتزم بها في كل الأبيات[٢].

ولا يُعد تقيد الشاعر في القصيدة العربية تقييداً للنص والمعاني التي يريد الشاعر أن يعبر عنها؛ لأن " اللغة العربية مشهورة عن غيرها من اللغات بسعة مفرداتها وكثرة مترادفاتها ومشتقاتها، وهذه تساعد الشاعر على إطالة القصيدة على قافية واحدة"[٣]، فلا يجد الشاعر صعوبة في انتقاء مفرداته لأجل القافية نظراً لهذا الاتساع والتنوع في هذه اللغة.

وقد جاءت القافية في شعر ابن حمديس متنوعة بتنوع الموضوعات التي طرحها في شعره، وبتنوع الأوزان الشعرية التي صاغ عليها هذه الأغراض، وقد جاءت قصائده بعددها البالغ (٣٣٦) قصيدة، منظومة في (٢٣) حرفاً من حروف الروي، وقد اعتمد ابن حمديس على بعض الحروف بشكل واضح ليكوّن منها قوافيه، كما أهمل حروفاً أخرى إما بإغفالها تماماً وعدم النظم عليها، أو بالنظم عليها في عدد محدود من الأبيات مثل حروف الطاء والشين والخاء.

ونظراً لأهمية القافية في إنتاج هذه الموسيقى، فإن بعض النقاد رأى أن هناك حروفاً لا تصلح أن تكون قافية في النصوص الأدبية، وذلك لما تتميز به هذه الحروف من صعوبة في النطق، وتنافرها مع بعض الحروف الأخرى بسبب اقتراب المخارج، كما أنها تتطلب وضعاً خاصاً للسان يجعل المتكلم يشعر ببعض المشقة عند نطقها إذا قيست بنظائرها من الحروف الأخرى، ومثال هذه الحروف حروف الإطباق: (الضاد والطاء، والظاء والصاد) [٤].

وعند ملاحظة حروف القوافي في شعر ابن حمديس –كما سيأتي– في الجدول بعد صفحات يُلاحظ تجنب ابن حمديس توظيف هذه الحروف في قافيته إلا ما ندر، فلم ترد أي قصيدة على حرف الظاء، وكذلك لم يكتب سوى ثمانية أبيات على حرف الطاء، و(٢٤) بيتاً على حرف الصاد، أما حرف الضاد وهو صوت شديد مجهور، يخرج بعد انحباس الهواء عند التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، وعند انفصالهما يخرج صوتُ انفجاري وهو الضاد[٥]، فقد بلغ عدد

---

[١] الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن آلوجي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الحصاد، ١٩٨٩م)، ص٧١.

[٢] انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٦.

[٣] علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٣٦.

[٤] انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٣٥.

[٥] انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، (مصر، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٩م)، ص ٤٨.

الأبيات التي كتبها عليه (٥٤) بيتاً، وكان معظمها مقطوعات قصيرة في الوصف، سوى قصيدة واحدة[١] كانت في رثاء عمر الشاعر الزكرمي، وكانت في ثماني وعشرين بيتاً، وقد كان مطلعها:

أَيَـــا خُلُـــجَ المَـــدَامِعِ لا تَغِيْضِـــي وَذُوبِـــي غَيْـــرَ جَامِـــدَةٍ وَفِيْضِـــي[٢]

حيث جاء حرف الضاد روياً موصولاً بالياء ومسبوقاً بحرف الردف الياء، وذلك للتخفيف من شدة هذا الحرف (الضاد).

وكما أنّ هناك حروفاً ينفر الشعراء من اتخاذها في قوافيهم، فإن هناك حروفاً ينتشر توظيفها في القوافي، وذلك لسهولة نطقها ووضوحها في السمع، فلا يجد المتكلم جهداً عضلياً في نطقها، ومن أمثلة هذه الحروف: حروف اللين، وحرف اللام، والنون، والميم، والراء[٣].

ويُلاحظ أن حرف الراء قد حاز على أعلى عدد من القصائد، وأعلى عدد من الأبيات التي نظمت ليكون حرف روي في قافيتها؛ وذلك لأنه حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ويتماثل معه في هذه الصفات حرفا اللام، والنون والميم[٤].

ومن خلال الدراسة الإحصائية للقافية في شعر ابن حمديس، فإن الجدول التالي يوضح أعداد القصائد حسب كل حرف ونسبها، وأعداد الأبيات في كل قافية ونسبها:

ترتيب القوافي حسب عدد القصائد

م	القافية	عدد القصائد	النسبة
١	الراء	٥١	%١٥,٢
٢	الباء	٣٩	%١١,٦
٣	الميم	٣٩	%١١,٦
٤	اللام	٣٢	%٩,٥
٥	الدال	٣٠	%٨,٩
٦	النون	٢٣	%٦,٨
٧	الحاء	٢١	%٦,٢
٨	القاف	١٨	%٥,٣
٩	السين	١٥	%٤,٥
١٠	العين	١١	%٣,٢

ترتيب القوافي حسب عدد الأبيات

م	القافية	عدد الأبيات	النسبة
١	الراء	١١٥٩	%١٩,٢
٢	الميم	٩٨٠	%١٦,٢
٣	الدال	٧٥٢	%١٢,٤
٤	الباء	٧٠٦	%١١,٧
٥	اللام	٦٥٠	%١٠,٧
٦	النون	٣٦٥	%٦,٠٥
٧	الحاء	٣٥٥	%٥,٨
٨	القاف	١٨٢	%٣,٠٢
٩	العين	١٧٩	%٢,٩٧
١٠	الياء	١٥٣	%٢,٥٤

[١] انظر: ديوان ابن حمديس: ص ق ١٧٩.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٤.

[٣] انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٣٤.

[٤] انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص٤٥، ٦٦.

١١	الكاف	١١	٣,٢%
١٢	الفاء	٧	٢,٠٨%
١٣	الياء	٧	٢,٠٨%
١٤	التاء	٦	١,٨%
١٥	الضاد	٦	١,٨%
١٦	الصاد	٥	١,٥%
١٧	الألف	٣	٠,٩%
١٨	الجيم	٣	٠,٩%
١٩	الواو	٣	٠,٩%
٢٠	الطاء	٢	٠,٦%
٢١	الهاء	٢	٠,٦%
٢٢	الخاء	١	٠,٣%
٢٣	الشين	١	٠,٣%
	المجموع	**٣٣٦**	١٠٠%

١١	السين	١٤٦	٢,٤٢%
١٢	الكاف	١٠٦	١,٧٦%
١٣	الفاء	٦٦	١,٠٩%
١٤	الضاد	٥٤	٠,٩%
١٥	التاء	٤٧	٠,٧٨%
١٦	الألف	٤١	٠,٦٨%
١٧	الصاد	٢٤	٠,٤٠%
١٨	الواو	٢١	٠,٣٥%
١٩	الهاء	١٨	٠,٣٠%
٢٠	الجيم	١٦	٠,٢٧%
٢١	الطاء	٨	٠,١٣%
٢٢	الشين	٣	٠,٠٥%
٢٣	الخاء	٢	٠,٠٣%
	المجموع	**٦٠٣٣**	١٠٠%

من خلال الجدول السابق يُلاحظ أن حرف الروي الراء قد تصدّر حروف الروي من ناحية التوظيف في شعره، حيث بلغ عدد القصائد التي كان حرف الراء روياً لها (٥١) قصيدة، ويأتي حرف الباء في المرتبة الثانية، حيث بلغ عدد القصائد المنظومة عليه (٣٩) قصيدة، ، وحرف الميم في المرتبة نفسها من ناحية عدد القصائد، التي بلغت (٣٩) قصيدة، وجاء حرف اللام في المرتبة الرابعة في عدد القصائد، التي بلغت (٣٢) قصيدة.

أما حرف الدال فقد كان في المرتبة الخامسة، حيث بلغ عدد قصائده (٣٠) قصيدة. وتتقارب باقي الحروف في عدد القصائد التي كتبها الشاعر، غير أن حروف الألف والجيم والهاء كان عدد قصائد كل قافية فيها ثلاث قصائد، وحرفا الواو والطاء لم ينسج عليهما إلا قصيدتين لكل قافية، وكان في ذيل القائمة حرفا الخاء والشين حيث نسج قصيدة لكل حرف منهما فقط.

ومن ناحية أعداد الأبيات فقد تصدر حرف الراء أيضاً حروف الروي جميعها حيث بلغ عدد الأبيات فيه (١١٥٩) بيتاً، وجاء في المرتبة الثانية حرف الميم وقد بلغ عدد أبياته (٩٨٠) بيتاً، وحرف الدال جاء في المرتبة الثالثة حيث بلغ عدد أبياته (٧٥٢) بيتاً، وتلاه حرف الباء الذي بلغت أبياته (٧٠٦)، ويأتي في المرتبة الخامسة حرف اللام الذي بلغت أبياته (٦٥٠) بيتاً، وتتسع الفجوة بعد حرف اللام، ليكون حرف الخاء في ذيل القائمة، الذي بلغت أبياته بيتين فقط، ويسبقه حرف الطاء (٨) أبيات، وحرف الشين (٣) أبيات.

ونلاحظ توافق ابن حمديس في اختيار حرف الروي في قافيته مع القواعد العامة للأصوات اللغوية، حيث ابتعد في قافيته عن الحروف التي تحتاج إلى جهد عضلي للنطق بها، نظراً لثقل نطقها، ونفور الأذن منها في حالة تكررها، ورداءة الموسيقى الناتجة من هذا التكرار، ومثال هذه الحروف حرف الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والجيم، والشين، الخاء، والغين[١].

كما يرجع السبب في ذلك أيضاً إلى نسبة شيوع كل حرف من أحرف الهجاء في اللغة العربية، حيث تقع الحروف الجيم، والخاء، والصاد، والضاد، والغين، والثاء، والزاي، والطاء، والظاء، في القائمة الأقل شيوعاً من بين حروف الهجاء[٢].

ويمكن توضيح العلاقة بين القافية وموضع القصيدة من خلال الجدول الإحصائي التالي، الذي يرصد أعداد القصائد في كل حرف موزعة حسب الغرض الشعري.

---

[١] انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٤٣.

[٢] انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٤٣.

جدول توزيع الأغراض الشعرية حسب القوافي

	الحرف / الغرض	الألف	الباء	التاء	الجيم	الحاء	الخاء	الدال	الراء	السين	الصاد	الضاد	الشين	الطاء	العين	الفاء	القاف	الكاف	اللام	الميم	النون	الهاء	الواو	الياء	المجموع
١	الوصف	٢	٩	٤	٣	٤	١	٤	١٢	٤	١	٤			٢	٣	٨		٨	٦	٤		١	١	٨٦
٢	المدح		٦			٦		٩	١٥	١						١	٢	١	٧	١٢	٦			٢	٦٨
٣	الغزل		٦	١		١		٣	٩	٤	١			٢	٤	١	٣	٤	٢	٦	١٠				٦٣
٤	الحكمة		٢			٢		٢	٣	٣	١	١	١		١		١	٢		٤	٢	١	١	١	٣٢
٥	الخمر		٣			٤			٥	١							١	١	١	٤					٢١
٦	الرثاء		١					٣	٣	١		١					١			٢		١		٣	١٨
٧	الزهد		٢	١		١			٢	١	٢							٢			١				١٣
٨	الشكوى		٤			٢										١									٧
٩	مشاعر مختلطة		١												٣			١	١	١					٧
١٠	الغربة والحنين		١			١		١							١	١				١					٦
١١	التهنئة							١	٢											٢					٥
١٢	الفخر							١									١						١		٣
١٣	العتاب	١	١																						٣
١٤	رسائل إخوانية		١														١			١					٣
١٥	الهجاء		١																						١
	المجموع	٣	٣٩	٦	٣	٢١	١	٢٤	٥١	١٥	٥	٦	١	٢	١١	٧	١٨	١١	١٩	٣٩	٢٣	٢	٣	٧	٣٣٦

ومن خلال الجدول الإحصائي السابق يمكن ملاحظة العلاقة بين القافية وموضوع القصيدة، وذلك على النحو التالي:

جاءت قصائد المدح في عددها الأكبر تنتهي بقافية الراء، حيث بلغت القصائد (١٥) قصيدة، وجاء حرف الميم في المرتبة الثانية من ناحية علاقته بغرض المدح وبلغت قصائده (١٢) قصيدة، وجاء حرف الدال في المرتبة الثالثة إذ بلغ عدد قصائده (٩) قصائد، أما الحروف: (الباء، والحاء، واللام، والنون)، فقد كانت متقاربة في عدد القصائد التي نُسج عليها غرض المدح حيث كان متوسط عدد القصائد فيها ست قصائد.

وقد جاءت قصائد الغزل منسوجة على قافية النون والراء، حيث بلغ عدد قصائد الغزل على قافية النون (١٠) قصائد، بينما كان نصيب حرف الراء (٩) قصائد، ويأتي في المرتبة الثالثة حرفا الميم والباء إذ بلغت قصائد الغزل فيهما ست قصائد لكل حرف، وتتوزع باقي القصائد على باقي الحروف مثل: (الدال، والسين، والطاء، والعين، والقاف، والكاف) بنسب متقاربة يبلغ متوسطها (٣) قصائد.

وقد جاءت خمرياته منسوجة على قافية الحاء، والراء، والميم بنسب متقاربة حيث جاءت خمس قصائد منها على حرف الراء، وحرفا الحاء والميم أربع قصائد لكل حرف منهما، وتوزعت مجموعة قصائد على حروف أخرى مثل الباء الذي بلغت قصائد الخمر فيه ثلاث قصائد، وقصيدة واحدة لكل حرف مثل الحروف التالية: السين، والقاف، والكاف، واللام.

وقد توزعت قصائد الرثاء على مجموعة حروف، حيث بلغ نصيب حروف الدال والراء والياء ثلاث قصائد لكل حرف، بينما توزعت قصيدة واحدة لكل حرف من الحروف: الباء، والسين، والضاد، والفاء، والهاء، وقصيدتان لحرف الميم.

وكانت قصائد الغربة والحنين موزعة كل قصيدة على حرف مختلف عن الآخر، مثل: حرف الباء، والحاء، والدال، والعين، والفاء، والميم، كما توزع الكثير من معاني الغربة والحنين في قصائد الرسائل الإخوانية، والرثاء والخمر، والغزل، والمدح، التي كان في ثناياها يتذكر الوطن ويحنُّ إليه، فيبكي فراقه له.

حروف القافية

تتكون القافية في القصائد العربية القديمة من حرف رويٍ واحد وهو آخر حرف صحيح في البيت الذي تبنى عليه القصيدة، وتُنسب إليه، فيقال قصيدة ميمية ونونية، إذا كان حرف الروي فيها

ميماً أو نوناً، فإذا زاد الشاعر شيئاً آخر على حرف الروي فإنه يدخل في باب زيادات حرف الروي[١]، وفي هذا الجزء من البحث سيتمُّ تناول حرف الروي وزياداته في شعر ابن حمديس.

ويكون حرف الروي إما ساكناً أو متحركاً، فإذا كان متحركاً سمِّي مُطلقاً، وإذا كان ساكناً فإنه يُسمَّى مقيداً[٢]، وحرف الروي المتحرك سيُشار إليه في زيادات الروي في الصفحات التالية، أما أما الروي المقيد فإنه جاء في (٤٣) قصيدة[٣]، أي بنسبة (١٢,٧%) من قصائد ابن حمديس.

ومن ذلك قوله:

أَيُّ نَعِــــيمٍ فِــــي الصِّـــبَا وَالمُقْتَـــرَحْ وَشُـــغْلُ كَفَّـــيَّ بِكُـــوْبٍ وَقَـــدَحْ[٤]

فقد جاء حرف الروي (الحاء) ساكناً في نهاية القصيدة، أما الروي المطلق فقد جاء في نهاية (٢٩١) قصيدة[٥]، وقد جاءت الزيادات فيها على النحو التالي:

١- الوصل:

ويكون " بإشباع حركة الروي فيتولد من هذا الإشباع حرف مد، أو يكون بهاء بعد الروي"[٦] وقد جاء حرف الروي موصولا بالياء، والألف، والواو، والهاء، والكاف:

أ- **وصل الروي بالياء:** وهو إشباع حركة الكسر في نهاية حرف الروي فينتج عنها حرف الياء، وهو أكثر أشكال الوصل انتشاراً في قصائد ابن حمديس، حيث جاءت في (١٤٤) قصيدة[٧]، أي بنسبة (٤٩,٥%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

---

(١) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٣٦.

(٢) انظر: السابق: ص ١٣٤.

(٣) القصائد هي: ٨/ ٢٠/ ٢٣/ ٣٢/ ٣٣/ ٣٧/ ٥٦/ ٥٧/ ٥٨/ ٦٠/ ٦٢/ ٦٣/ ٧٦/ ٧٧/ ٧٩/ ٩٤/ ٩٩/ ١١٢/ ١٢١/ ١٣١/ ١٧٨/ ١٨٨/ ٢٠٤/ ٢٢١/ ٢٢٢/ ٢٢٥/ ٢٢٦/ ٢٢٩/ ٢٤٢/ ٢٦٠/ ٢٦٨/ ٢٧٤/ ٢٧٦/ ٢٨٤/ ٢٨٥/ ٢٩٠/ ٢٩٤/ ٣٠٣/ ٣٠٥/ ٣٠٧/ ٣١٥/ ٣١٨/ ٣١٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٨٥.

(٥) جميع قصائد الديوان عدا القصائد المذكورة في الروي الساكن (المقيد).

(٦) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٣٦.

(٧) القصائد هي: ١/ ٣/ ٤/ ١١/ ١٣/ ١٤/ ١٥/ ١٧/ ١٨/ ٢١/ ٢٤/ ٢٧/ ٢٨/ ٣٦/ ٣٨/ ٣٩/ ٤٠/ ٤١/ ٤٢/ ٤٣/ ٤٤/ ٤٥/ ٤٨/ ٥٠/ ٥٢/ ٥٣/ ٥٩/ ٦٦/ ٧٠/ ٧٤/ ٧٥/ ٧٨/ ٨٢/ ٨٣/ ٨٤/ ٨٥/ ٨٦/ ٨٧/ ٨٨/ ٩٢/ ٩٣/ ٩٥/ ٩٨/ ١٠٢/ ١٠٤/ ١٠٥/ ١٠٧/ ١٠٨/ ١١٥/ ١١٦/ ١١٩/ ١٢٤/ ١٢٧/ ١٢٨/ ١٢٩/ ١٣٢/ ١٣٥/ ١٣٦/ ١٤٧/ ١٤٨/ ١٥٠/ ١٥٣/ ١٥٤/ ١٥٦/ ١٥٨/ ١٦٠/ ١٦٣/ ١٦٤/ ١٦٧/ ١٦٨/ ١٦٩/ ١٧٠/ ١٧٩/ ١٨٠/ ١٨٢/ ١٨٣/ ١٨٥/ ١٨٧/ ١٩٠/ ١٩١/ ١٩٧/ ٢٠٠/ ٢٠١/ ٢٠٥/ ٢٠٦/ ٢٠٨/ ٢٠٩/ ٢١٣/ ٢١٤/ ٢١٧/ ٢٢٣/ ٢٢٤/ ٢٣٢/ ٢٣٤/ ٢٣٥/ ٢٤٠/ ٢٤١/ ٢٤١/ ٢٤٣/ ٢٤٣/ ٢٤٧/ ٢٤٩/ ٢٥٠/ ٢٥١/ ٢٥٢/ ٢٥٣/ ٢٥٥/ ٢٥٦/ ٢٥٨/ ٢٥٩/ ٢٦٢/ ٢٦٣/ ٢٦٥/ ٢٦٦/ ٢٧٠/ ٢٧٨/ ٢٨٠/ ٢٨١/ ٢٨٢/ ٢٨٣/

إِنَّ الهَـــوَا لَمُحِـــيطٌ بِــــالنُّفُوسِ فَقُـــلْ   هَلْ حَظُّهَا مِنـهُ غَيْـرَ الفَـوتِ بَـالنَّفْسِ[١]

حيث جاء حرف الروي (السين) موصولاً بالياء، نتيجة لإشباع حركة الكسر على آخره.

ب- **وصل الروي بالواو:** وهو إشباع حركة الضم على نهاية حرف الروي، فينتج عنها حرف الواو، وهو في المرتبة الثانية من بين مواضع الوصل، حيث جاءت في (٥٩) قصيدة[٢]، أي بنسبة (٢٠,٢%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

بِحُكْـــمِ زَمَـــانٍ يَـــا لَـــهُ كَيْـــفَ يَحْكُـــمُ   يُحَـــرِّمُ أَوْطَانَـــاً عَلَيْنَـــا فَتَحْـــرُمُ[٣]

حيث جاء حرف الروي (الميم) موصولاً بالواو، نتيجة لإشباع حركة الضم على آخره.

ت- **وصل الروي بالألف:** وهو إشباع حركة الفتح على نهاية حرف الروي، فينتج عنها حرف الألف، وهو في المرتبة الثالثة من مواضع الوصل، حيث جاءت في (٤٥) قصيدة[٤]، أي بنسبة ١٥,٤٦% من مواضع الوصل، ومنه قوله:

هَـــلْ كَـــانَ أَودَعَ سِـــرَّ قَلْـــبٍ مِحْجَـــرَا   صَـــبٌّ يُكَابِـــدُ دَمْعَـــهُ المُتَحَـــدِّرَا[٥]

حيث جاء حرف الروي (الراء) موصولاً بالألف، نتيجة لإشباع حركة الفتح على آخره.

ث- **وصل الروي بالهاء الساكنة:** وفيه تتصل الهاء الساكنة بحرف الروي، وقد جاء هذا النوع في (٢٢) قصيدة[٦] أي بنسبة (٧,٥%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

٢٨٦/ ٢٨٩/ ٢٩٢/ ٢٩٥/ ٢٩٧/ ٢٩٨/ ٣٠٠/ ٣٠١/ ٣٠٢/ ٣٠٤/ ٣٠٦/ ٣٠٩/ ٣١٠/ ٣١١/ ٣١٢/ ٣١٣/ ٣١٤/ ٣١٦/ ٣١٧/ ٣٢١/ ٣٢٢/ ٣٢٣/ ٣٢٩/ ٣٣٢/ ٣٣٤.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٥.

(٢) القصائد هي: ٧/ ٢٢/ ٢٩/ ٤٧/ ٤٩/ ٥١/ ٦٤/ ٦٥/ ٦٧/ ٦٩/ ٧٣/ ٨٠/ ١٠٣/ ١٠٦/ ١١٣/ ١٢٠/ ١٢٣/ ١٢٥/ ١٣٣/ ١٣٤/ ١٣٨/ ١٣٩/ ١٤١/ ١٤٢/ ١٤٣/ ١٤٤/ ١٤٦/ ١٥٢/ ١٥٥/ ١٥٩/ ١٦١/ ١٦٢/ ١٦٦/ ١٧٢/ ١٧٣/ ١٧٤/ ١٧٦/ ١٧٧/ ١٨٦/ ١٨٩/ ١٩٥/ ١٩٦/ ٢٠٢/ ٢٠٧/ ٢١١/ ٢١٥/ ٢١٦/ ٢٢٨/ ٢٣٣/ ٢٣٧/ ٢٣٨/ ٢٥٧/ ٢٦٤/ ٢٦٧/ ٢٦٩/ ٢٧١/ ٢٩١/ ٣٢٤/ ٣٢٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٨.

(٤) القصائد هي: ٢/ ٥/ ٩/ ١٢/ ٣٤/ ٣٥/ ٥٤/ ٦١/ ٦٨/ ٧١/ ٨١/ ٩٠/ ٩١/ ٩٦/ ١٠١/ ١٠٩/ ١٣٠/ ١٣٧/ ١٥١/ ١٥٧/ ١٦٥/ ١٧١/ ١٩٢/ ١٩٣/ ١٩٩/ ٢١٢/ ٢١٨/ ٢١٩/ ٢٢٧/ ٢٣٠/ ٢٣١/ ٢٤٨/ ٢٥٤/ ٢٦١/ ٢٧٧/ ٢٨٨/ ٢٩٣/ ٢٩٦/ ٣٠٨/ ٣٢٠/ ٣٢٥/ ٣٢٦/ ٣٢٨/ ٣٣١/٣٣٥.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٢.

(٦) القصائد هي: ٦/ ١٦/ ٢٥/ ٢٦/ ٣٠/ ٤٦/ ٥٥/ ١٠٠/ ١١١/ ١٤٠/ ١٨١/ ٢٢٠/ ٢٤٤/ ٢٤٦/ ٢٧٢/٢٧٣/ ٢٧٥/ ٢٨٧/ ٢٩٩/ ٣٣٠/ ٣٣٣/ ٣٣٦.

وُعِظْـــــــتَ بِلَمَّتِـــــــكَ الشَّـــــــائِبَهْ وَفَقْـــــدِ شَـــــبِيبَتِكَ الذَّاهِبَـــــه[1]

حيث جاء حرف الروي (الباء) موصولاً بالهاء الساكنة.

ج- **وصل الروي بالهاء المفتوحة:** وفيه يتصل حرف الهاء المتحرك بالفتح بحرف الروي، وقد جاءت في (٩) قصائد[2]، أي بنسبة (٣,١%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

إنَّ السَّـــــرَائِرَ عَــــــورَاتٌ وَإنَّ لَهَـــــا مُهَـــذَّبَاً آخِـــذَاً بِـــالحَزْمِ يَسْـــتُرُهَا[3]

حيث جاء حرف الروي (الراء) موصولاً بالهاء المفتوحة، واتصلت بالهاء الألف الناتجة من إشباع فتحة الهاء وهو ما يسمى بالخَروج.

ح- **وصل الروي بالهاء المكسورة:** وفيه يتصل حرف الهاء المتحرك بالكسر بحرف الروي، وقد جاءت في (٦) قصائد[4]، أي بنسبة (٢,٠٦%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

صَّـــبٌّ يَـــذُوْبُ إلَـــى لِقَـــاءِ مُذِيْبِـــهِ يَسْـــتَعْذِبُ الآلامَ مِـــنْ تَعذِيْبِـــهِ[5]

حيث جاء حرف الروي (الباء) موصولاً بالهاء المكسورة.

خ- **وصل الروي بالهاء المضمومة:** وفيه يتصل حرف الهاء المتحرك بالضم بحرف الروي، وقد جاءت في (٤) قصائد[6]، أي بنسبة (١,٣٧%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

لا تُخْـرِجِ الشَّـيْءَ عَـن شَـيءٍ يُوَافِقُـهُ وَاقْصدْ بِأَمرِكَ فِـي التَّـدْبِيرِ مَقْصِـدَهُ[7]

حيث جاء حرف الروي (الدال) موصولاً بالهاء المضمومة.

د- **وصل الروي بالكاف الساكنة:** والمقصود بها كاف الخطاب إذا لم يكن قبلها مد[8]، مد[8]، وقد جاءت في (٣) قصائد[9]، أي بنسبة (١,٠٣%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

أَيَـا رَشَـاقَةَ غُصْـنِ البَـان مَـا هَصَـرَكْ وَيَـا تَـأَلُّفَ نَظْـمِ الشَّـمْلِ مَـنْ نَثَـرَكْ[10]

حيث جاء حرف الروي (الراء) موصولاً بكاف الخطاب الساكنة.

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٢.

(2) القصائد هي: ٣١/ ٨٩/ ١١٠/ ١٤٥/ ١٤٩/ ١٨٤/ ٢٠٣/ ٢١٠/ ٢٣٩.

(3) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٣.

(4) القصائد هي: ١٠/ ٧٢/ ١١٤/ ١١٧/ ١٧٥/ ٢٧٩.

(5) ديوان ابن حمديس: ص ١٠.

(6) القصائد هي: ٩٧/ ١٩٤/ ١٩٨/ ٢٣٦.

(7) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٧.

(8) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٥١.

(9) القصائد هي: ١٩/ ١٣١/ ٢٢٢.

(10) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٢.

٢- الخَرُوج:

"بفتح الخاء ويكون بإشباع هاء الوصل" [١]، فينتج عن هذا الإشباع حرف مد مجانس لحركة هاء الوصل، ومنه:

أ- إشباع الفتحة في هاء الوصل: فينتج عنها حرف الألف، ومنه قوله:

قَضَـــت فِـــي الـــنَّفْسِ أَوطَارَهَـــا وَأَبْلَغَهَـــا الشَّـــيْبُ إِنْـــذَارَهَا[٢]

ب- إشباع الكسرة في هاء الوصل: فينتج عنها حرف الياء، ومنه قوله:

وَزَاهِـــدٍ فِـــي المَـــالِ لا يَنْتَشِـــي فِـــي قِمَـــمِ العَلْيَـــاْ عَـــن حِرْصِـــهِ[٣]

ت- إشباع الضمة في هاء الوصل: فينتج عنها حرف الواو، ومنه قوله:

بِـــكَ يَـــا صَـــبُورَ القَلْـــبِ هَـــامَ جَزُوْعُـــهُ أَوْ كُـــلّ شَـــيءٍ مِـــن هَـــوَاكَ يَرُوْعُـــهُ[٤]

٣- الرِّدف:

"ويكون حرف مد قبل الروي مباشرة أو حرف لين"[٥] سواء كان الروي ساكناً أو متحركاً، فقد يكون ألفاً أو واواً أو ياءً، فإذا أورد الشاعر الردف في أول بيت من القصيدة وجب أن يلتزم به في جميع أبيات القصيدة، وإذا كان الردف بالألف فإنه يلزم أن يثبت عليه دون تغيير هذا الحرف.

أما لو كان الردف بالواو أو الياء فيجوز له أن يبدل بينهما، فيأتي الردف في بيت بالواو، وما بعده بالياء، أو العكس، وهو جائز، وقد جاء الردف في (١٠٥) قصائد في شعر ابن حمديس، أي بنسبة (٣١,٢٥%) من مجموع القصائد، وهي تتوزع على الأنواع التالية:

أ- **الردف بالألف:** وفيه يقع حرف الألف قبل حرف الروي مباشرة، وقد جاء في (٥٣) قصيدة[٦] أي بنسبة (٥٠%) من مجموع القصائد التي دخل الردف فيها، ومنه قوله:

---

[١] علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٣٦.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٠.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣١٣.

[٥] علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٣٦.

[٦] القصائد هي: ١/ ٢/ ٣/ ٥/ ٨/ ١٢/ ٢١/ ٣٧/ ٣٩/ ٥٠/ ٥٤/ ٥٦/ ٥٨/ ٦١/ ٦٢/ ٦٣/ ٦٤/ ٧٢/ ٧٨/ ٩٠/ ٩٢/ ١١٦/ ١٢٤/ ١٣٦/ ١٣٨/ ١٤٤/ ١٥١/ ١٦٧/ ١٧٦/ ١٩٥/ ٢٠٨/ ٢١٦/ ٢٢١/ ٢٣١/ ٢٣٨/ ٢٤٠/ ٢٥٤/ ٢٦٥/ ٢٦٨/ ٢٨١/ ٢٨٢/ ٢٨٨/ ٢٩٠/ ٢٩٢/ ٢٩٥/ ٣٠٧/ ٣١٣/ ٣١٤/ ٣١٦/ ٣١٧/ ٣١٨/ ٣١٩/ ٣٢٣.

وَكُنْـــتُ إِذَا مَرِضْــــتُ رَجَـــوتُ عِيشَـــاً   لَيَـــالِيَ كُنْـتُ فِـــي شَــرخِ الشَّـــبَابِ[١]

ومن أشكاله:

- **الردف بالألف مع الوصل بالواو:** وذلك حين يُسبق حرف الروي بالألف، ويكون موصولاً بالواو، وقد جاء هذا النوع في (٧) قصائد[٢]، ومنه قوله:

فَلِلمَعْــــرُوفِ فِــــي يُمْنَــــى عَلِــــيٍّ   غِنَـــىً لا يُتَّقَـــى مَعَـــهُ افْتِقَـــارُ[٣]

حيث سُبِق حرف الروي (الراء) بحرف الألف، ووُصِل بالواو الناتجة من إشباع حركة الضم على حرف الروي.

- **الردف بالألف مع الوصل بالياء:** وذلك عندما يُسبَق حرف الروي بالألف، ويكون موصولاً بالياء، وقد جاء هذا النوع في (٢٤) قصيدة[٤]، ومنه قوله:

يَـــا تَارِكَـــاً رَاحَـــاً تُسَـــلِّي هَمَّـــهُ   هَـــلّا اتَّقَيْـــتَ السُّـــمَّ بِالـــدُّرْيَاقِ[٥]

حيث سُبِق حرف الروي (القاف) بحرف الألف، ووُصِل بالياء الناتجة من إشباع حركة الكسر على حرف الروي.

- **الردف بالألف مع الوصل بالألف:** وذلك عندما يُسبَق حرف الروي بالألف، ويكون موصولاً بالألف، وقد جاء هذا النوع في (٩) قصائد[٦]، ومنه قوله:

أَرَى الشَّـــيْخَ يَكْـــرَهُ فِـــي نَفْسِـــهِ   مَشِـــيبَاً أَفَـــاضَ عَلَيـــهِ النَّهَـــارَا[٧]

حيث سُبِق حرف الروي (الراء) بحرف الألف، ووُصِل بالألف الناتجة من إشباع حركة الفتح على حرف الروي.

ب- **الردف بالواو أو الياء:** وفيه يقع الواو أو الياء قبل حرف الروي مباشرة، وقد جاء هذا النوع في (٥٣) قصيدة[١] أي بنسبة (٥٠%) من مجموع القصائد التي دخل الردف فيها، ومنه قوله:

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٦٧.

[٢] القصائد هي: ٦٤/ ١٣٨/ ١٤٤/ ١٧٦/ ١٩٥.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٧.

[٤] القصائد هي:١/ ٣/ ٢١/ ٣٩/ ٥٠/ ٧٨/ ٩٢/ ١١٦/ ١٢٤/ ١٣٦/ ١٦٧/ ٢٠٨/ ٢٤٠/ ٢٥٤/ ٢٦٥/ ٢٨١/ ٢٨٢/ ٢٩٢/ ٢٩٥/ ٣١٣/ ٣١٤/ ٣١٦/ ٣١٧/ ٣٢٣.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ٣١٣.

[٦] القصائد هي: ٢/ ٥/ ١٢/ ٥٤/ ٦١/ ٩٠/ ١٥١/ ٢٣١/ ٢٨٨.

[٧] ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٦.

حَرَكَـــــاتٌ إِلَـــــى السِّـــــكونِ تَــــؤولُ   كُـــلُّ حَـــالٍ مَـــعَ اللَّيَـــالِي تَحُـــولُ

لا يَصِـــــحُّ البَقَـــــاء فِــــي دَار دُنْيَـــــا   وَمَتَــى صَـحَّ فِـي النّهَـى المُسْـتَحِيلُ[2]

حيث جاء الردف بحرفي الياء والواو قبل حرف الروي (اللام) في البيتين السابقين وهما من نفس القصيدة، ومن أشكال الردف بالواو أو الياء:

- **الردف بالواو أو الياء مع الوصل بالواو:** وذلك عندما يُسبَق حرف الروي بحرف الواو أو الياء، ويكون موصولاً بالواو الناتجة من إشباع الضم في حرف الروي، وقد جاء في (٩) قصائد[3]، ومنه:

جَـــــرَى بِــــكَ جَـــدٌّ بِــــالكِرَامِ عَثُـــوْرُ   وَجَـــارَ زَمَـــانٌ كُنـــتَ مِنـــهُ تُجِيـــرُ[4]

حيث جاء الردف بحرف الياء قبل حرف الروي (الراء) الموصول بالواو الناتجة عن إشباع حركة الضم في حرف الروي.

- **الردف بالواو أو الياء مع الوصل بالياء:** وذلك عندما يُسبَق حرف الروي بحرف الواو أو الياء، ويكون موصولاً بالياء الناتجة من إشباع الكسر في حرف الروي، وقد جاء في (٢٢) قصيدة[5]، ومنه:

وَالحَمْــــدُ فِـــي الأقْـــوَامِ غَيـــر مُسَـــلَّمٍ   إلا لأحمَـــــدَ ذِي العُلَـــــى وَالجُـــــودِ[6]

حيث جار الردف بحرف الواو قبل حرف الروي (الدال) الموصول بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر في حرف الروي.

---

(1) القصائد هي: ٤/ ١٠/ ٢٠/ ٢٥/ ٢٩/ ٣٢/ ٣٦/ ٣٨/ ٤١/ ٤٧/ ٥١/ ٦٠/ ٧٤/ ٧٥/ ٨٢/ ٩٤/ ١٠٨/ ١١١/ ١١٤/ ١٢١/ ١٤١/ ١٤٧/ ١٥٢/ ١٧٩/ ١٩١/ ١٩٤/ ٢٠٩/ ٢١١/ ٢١٤/ ٢١٥/ ٢٢٢/ ٢٢٥/ ٢٢٦/ ٢٣٠/ ٢٤٣/ ٢٥٧/ ٢٥٩/ ٢٦٢/ ٢٧٦/ ٢٨٣/ ٢٨٧/ ٣٠٢/ ٣٠٥/ ٣٠٨/ ٣٠٩/ ٣١٠/ ٣١٥/ ٣٢٢/ ٣٢٤/ ٣٢٥/ ٣٢٦/ ٣٢٧/ ٣٣٤.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٨.

(3) القصائد هي: ٢٩/ ٤٧/ ٥١/ ١٤١/ ١٥٢/ ٢١١/ ٢١٥/ ٢٥٧/ ٣٢٤.

(4) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٨.

(5) القصائد هي: ٤/ ٣٦/ ٣٨/ ٤١/ ٧٤/ ٧٥/ ١٠٨/٨٢/ ١٧٩/١٤٧ / ١٩١/ ٢١٤/٢٠٩/ ٢٤٣/ ٢٥٩/ ٢٦٢/ ٢٨٣/ ٣٠٢/ ٣٠٩/ ٣١٠/ ٣٢٢/ ٣٣٤.

(6) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٠.

- **الردف بالواو أو الياء مع الوصل بالألف:** وذلك عندما يُسبَق حرف الروي بحرف الواو أو الياء، ويكون موصولاً بالألف الناتجة من إشباع الفتح في حرف الروي، وقد جاء في (٤) قصائد[1]، ومنه:

وَمُدِيمَـــــةٍ لَمْـــــعَ البُــــرُوقِ كَأَنَّمَـــــا هَــزَّت مِــن البِـيضِ الصّــفاحِ مُتُونَــا[2]

حيث جار الردف بحرف الواو قبل حرف الروي (النون) الموصول بالألف الناتجة عن إشباع حركة الفتح في حرف الروي.

ت- الردف بالياء أو الواو المصحوب بوصل الهاء الساكنة:

وفيه يُسبق حرف الروي بالياء أو الواو، بحيث يكون الروي موصولاً بهاء ساكنة، وقد جاء ذلك في قصيدتين فقط، وهما (٢٥- ١١١) [3]، ومنه قوله:

كَـــم غَرِيـــبٍ حَنَّـــت إِلَيـــهِ غَرِيبَـــهْ وَكَئِيـــبٍ شَـــجَاهُ شَـــجْوُ كَئِيبَـــهْ[4]

حيث جاء حرف الروي (الباء) مسبوقاً بالياء، وموصولاً بالهاء الساكنة، ومنه قوله:

وَصَـــــفْرَاءَ كَالشَّـــــمْسِ تَبـــــدُو لَنَـــــا مِـــنَ الكَــأْسِ فِـــي هَالَـــةٍ مُسْــتَدِيرَهْ[5]

حيث جاء حرف الروي (الراء) مسبوقاً بالياء، وموصولاً بالهاء الساكنة.

ث- الردف المصحوب بروي الهاء الموصولة:

وفيه يُسبَق حرف الروي (الهاء) بحرف علة، وتكون الهاء موصولة بالألف أو الواو أو الياء، وقد جاء هذا الشكل في ثلاث قصائد من الديوان فقط، هي (٣٢٥- ٣٢٦- ٣٢٧) [6] وهي تنقسم إلى قسمين:

- **الهاء الموصولة بواو:** حيث يُوصل حرف الروي (الهاء) بالواو، على أن يكون مسبوقاً بحرف الرِّدف، وقد جاء ذلك في القصيدة رقم (٣٢٧)[7] فقط، ومنه قوله:

بَكَـــــى النَّـــــاسُ قَبْلِـــــي الشَّـــــبَابَ بِـــــدَمْعِ القُلُـــوبِ فَمَـــا أَنصَـــفُوهُ[8]

---

[1] القصائد هي: ٢٣٠/ ٣٠٨/ ٣٢٥/ ٣٢٦.

[2] ديوان ابن حمديس: ص ٤٩٠.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ق٢٥: ص٢٦، ق١١١: ص١٨٣.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ٢٦.

[5] ديوان ابن حمديس: ص ١٨٣.

[6] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧-٥١٩.

[7] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٩.

[8] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٩.

وقد جاء حرف الروي (الهاء) مسبوقاً بالواو، وموصولاً بالواو الناتجة من إشباع حركة الضم على حرف الروي.

- **الهاء الموصولة بألف:** حيث يُوصل حرف الروي (الهاء) بالألف، على أن يكون مسبوقاً بحرف الرِّدف، وقد جاء ذلك في قصيدتين فقط، هما (٣٢٥-٣٢٦)[١]، ومنه قوله:

يَهْـــــدِمُ دَارَ الحَيَــــاةِ بَانِيهَــــا فَــــأَيُّ حَــــيٍّ مُخَلَّــــدٍ فِيْهَــــا[٢]

وقد جاء حرف الروي (الهاء) مسبوقاً بالياء، وموصولاً بالألف الناتجة من إشباع حركة الفتح على حرف الروي.

٤-التأسيس

وهو "حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح"[٣]، ويكون الحرف الصحيح فاصلاً بين حرف المد وحرف الروي، ويجب أن يلتزم الشاعر بالتأسيس إذا أورده في أول بيت من القصيدة، ويجوز أن يكون الحرف الصحيح متغيراً، فلا يتقيد به الشاعر ويسمى الدخيل[٤]، وهو ملازمٌ للتأسيس، وقد ورد في (٢٢) قصيدة من قصائد ابن حمديس[٥]، ومنه قوله:

يَصُــونُ الهُــدَى مِنــهُ إِذَا خَــافَ ضَــيْمَهُ بِحَامِيــهِ مــن كَيْــدِ الضَّــلالِ وَكَافِلــهْ[٦]

كما يمكن أن يكون التأسيس مصحوباً بروي موصول بياء، وقد جاء هذا الشكل في شعر ابن حمديس في (٩) قصائد[٧]، ومنه قوله:

هَجَـــرَ الخَيَـــالُ فَزُرْتُـــهُ بِالخَـــاطِرِ وَلَقَـد يَكُـونُ، زَمَـانَ هَجْـرِكِ، زَائِـرِي[٨]

وقد جاء حرف التأسيس (الهمزة) فاصلاً بين حرف الألف وحرف الروي (الراء)، كما جاء حرف الروي موصولاً بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧-٥١٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

(٣) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٣٦.

(٤) انظر: السابق: ص ١٣٨.

(٥) القصائد هي: ٢٦/ ٢٧/ ٣٠/ ٥٥/ ٨٦/ ٨٧/ ١٠٠/ ١٢٨/ ١٢٩/ ١٥٧/ ١٧١/ ١٩٣/ ٢١٣/ ٢٢٠/ ٢٤٦/ ٢٥٠/ ٢٥٦/ ٢٧٧/ ٢٨٦/ ٣٣٠/ ٣٣٣/ ٣٣٥.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤.

(٧) القصائد هي: ٢٧/ ٨٦/ ٨٧/ ١٢٨/ ١٢٩/ ٢١٣/ ٢٥٠/ ٢٥٦/ ٢٨٦.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٩.

كما يمكن أن يكون مصحوباً بروي موصول بالألف، وقد جاء هذا الشكل في شعر ابن حمديس في (٥) قصائد[١]، ومنه قوله:

لِيَهْنِـــئْ بَنِـــي الإِسْـــلامِ أَن أُبْـــتَ سَـــالِمَاً وَغَـــادَرْتَ أَنْـــفَ الكُفْـــرِ بِالـــذُّلِّ رَاغِمَـــا[٢]

وقد جاء حرف التأسيس (الغين) فاصلاً بين حرف الألف وحرف الروي (الميم)، كما جاء حرف الروي موصولاً بالألف الناتجة عن إشباع حركة الفتح.

هكذا تتشكل القافية وما يلحق بها من زيادات تساهم في زيادة التأثير الموسيقي الخارجي للنص، الذي ينسجم ويتناغم مع الموسيقى الداخلية ليصنع لوحة موسيقية غاية في الجمال.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية:

وتتشكل الموسيقى الداخلية في النص الأدبي من مكونات متعددة أهمها الوزن الذي يتبعه الشاعر ليشكل قصيدته، إضافة إلى نظام المقاطع الصوتية التي يتبعها في بنائها والحروف المتكررة وما تحمله من موسيقى يمكن أن تنسجم مع المعنى العام للقصيدة، وفي هذا المبحث سيتم تناول قضايا الموسيقى الداخلية بأشكالها المتعددة.

أولاً: المقاطع الصوتية والإيقاع

لا يعدُّ التشكيل الوزني المعروف بالبحور الأساس الذي تقوم عليه الموسيقى في النص الشعري فحسب، بل هناك الإيقاع الداخلي الذي يسهم إسهاماً كبيراً في إثراء الناحية الموسيقية للنص.

ينتج هذا الإيقاع الداخلي من النغم الناتج من تآلف الحروف مع بعضها داخل كلمات البيت الشعري، ومن الانسجام بين اللفظ والمعنى الذي ينسجه الشاعر للتعبير عما يجول في نفسه، كما يعتمد على الخصائص المميزة للحروف المتحركة والساكنة التي يتكون منها النظام الشعري في القصيدة العربية.

إنَّ الوزن الشعري، الذي حرص عليه الشعراء في صياغة خواطرهم وتجاربهم ومشاعرهم في قوالب منظومة طبقاً لقواعد بحور الشعر، لا يهتم إلا بـ "تساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات"[٣]، وهو يسهم في ظهور الموسيقى الشعرية

---

[١] القصائد هي: ١٥٧/ ١٧١/ ١٩٣/ ٢٧٧/ ٣٣٥.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٤٢٥.

[٣] الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص٥٣.

لكل نص، حيث إنّ هذه "الأوزان العروضية المعروفة في الشعر لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة"[١] دون اهتمام بخصائص هذه الحركات والسكنات، من الطول والقصر أو القوة واللين، التي تساهم في تشكيل الإيقاع الداخلي الذي يضاعف من القيمة الجمالية الموسيقية للنص؛ حيث إنّ نظام الوزن الشعري العروضي لا يكاد يفرق بين كلمتي (نور –بئر) [٢]؛ لأنه عند تحليل الكلمتين عروضياً يكون تقطيعهما كالآتي:

(نُوْرْ): نور ⟵ /o o بالتنوين: (نُوْرٌ): نو رن ⟵ /o/o

(بِئْرْ): بئر ⟵ /o o بالتنوين: (بِئْرٌ): بِئْ رن ⟵ /o/o

أي أنه لا فرق بينهما من الناحية العروضية؛ لأن الوزن يهتم فقط بالحركات والسكنات في الكلمة، لكنه لا يبحث التأثير الصوتي بينهما؛ لأن الوزن لا يكشف هذا التأثير.

وعند استعراض هاتين الكلمتين بنظام المقاطع الصوتية، فإنه سيُرمَز للحرف الصحيح الساكن بالحرف (س)، ولحرف العلة القصير (الحركات: الكسرة، الضمة، الفتحة) بالحرف (ع)، لحرف العلة الطويل (حروف العلة: ألف، واو، ياء) بالحرف (ع ع) [٣]، فتكون المقاطع فيهما كالآتي:

(بِئْرْ): بِ ئْ / رْ ⟵ **س.ع.س.س**

(نُوْرْ): نُ وْ / رْ ⟵ **س.ع.ع.س**

ومن خلال ملاحظة المقاطع الصوتية للكلمتين نجد كليهما يتفقان في أنَّ:

أ- الكلمتين تتكونان من مقطع واحد.

ب-المقطع طويل: (يتكون من أربعة أصوات ساكنة ومتحركة).

ت-المقطع مغلق: (ينتهي بحرف صحيح ساكن).

لكن كل كلمة منهما تشكل وحدة موسيقية لها نغم وإيقاع مختلف عن الأخرى؛ وذلك لأن كلمة (نُوْر) في مقطعها الصوتي نلاحظ وجود صوت لين طويل (الواو المسبوقة بالضم)، وهو الذي يُسهم في ظهور صوت المد عند قراءة النص، فيشكل إيقاعاً داخلياً متميزاً لأن أصوات اللين تحتل قمم الموجات الصوتية المتذبذبة فهي أكثر وضوحاً في السمع من الأصوات الساكنة[٤]، هذا الإيقاع يختلف اختلافاً كُلِّياً عن الإيقاع الناتج من الحروف الساكنة التي تتكون منها كلمة (بِئْر).

---

[١] السابق نفسه.

[٢] انظر: السابق نفسه.

[٣] انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص١٥٩-١٦٩.

[٤] انظر: السابق: ص١٦٠.

ولتوضيح خصائص هذه المقاطع الصوتية سيتم تحليل قصيدة رثاء ابن حمديس لجاريته جوهرة[١]، طبقاً للمقاطع الصوتية التي تعتمد على الصوائت والصوامت، وذلك للكشف عن الحركة الموسيقية الداخلية والإيقاع الناتج عن المقاطع الصوتية الذي يتشكل في قصيدته:

١. يَهْـــــــدِمُ دَارَ الحَيَـــــــاةِ بَانِيْهَـــــــا

يَ هْ	دِ	مُ	دَ ا	رَ لْ	حَ	يَ اْ	ةِ	بَ اْ	نِ يْ	هـَ اْ
س.ع س	س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

فَـــــــأَيُّ حَـــــــيٍّ مُخَلَّـــــــدٌ فِيْهَـــــــا

فَ	أَ يْ	يُ	حَ يْ	يِ نْ	مُ	خَ لْ	لَ	دُ نْ	فِ يْ	هـَ ا
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

٢. وَإِنْ تَـــــــرَدَّتْ مِـــــــنْ قَبْلِنَـــــــا أُمَـــــــمٌ

وَ	إِ نْ	تَ	رَ دْ	دَ تْ	مِ نْ	قَ بْ	لِ	نَ ا	أُ	مَ	مُ نْ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س

فَهِـــــــيَ نُفُـــــــوْسٌ رُدَّتْ عَوَارِيْهَـــــــا

فَ	هِ	يَ	نُ	فُ وْ	سُ نْ	رُ دْ	دَ تْ	عَ	وَ اْ	رِ يْ	هـَ ا
س.ع	س.ع	س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧، والقصيدة مكونة من ١٣ بيتاً.

٣. أَمَـــــا تَرَاهَـــــا كأنَّهَـــــا أَجَـــــمٌ

أَ	مَ اْ	تَ	رَ اْ	هـَ ا	كَ	أَ نْ	نَ	هـَ ا	أَ	جَ	مُ نْ
س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع	س٠ع.س

أَسْـــــــــــوَدُهَا بَيْنَنَـــــــــــا دوَاهِيْهَـــــــــــا

أَ سْ	وَ	دُ	هـَ ا	بَ يْ	نَ	نَ اْ	دَ	وَ اْ	هِ يْ	هـَ اْ
س٠ع.س	س٠ع	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع٠ع

٤. إِنْ سَـــــالَمَتْ وَهْـــــيَ لَا تُسَـــــالِمُنَا

إِ نْ	سَ اْ	لَ	مَ تْ	وَ هْ	يَ	لَ اْ	تُ	سَ اْ	لِ	مُ	نَ اْ
س٠ع.س	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع.س	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع	س٠ع٠ع

أَيَّامُنَـــــــــا، حَارَبَـــــــــتْ لَيَالِيْهَـــــــــا

أ يْ	يَ اْ	مُ	نَ اْ	حَ اْ	رَ	بَ تْ	لَ	يَ اْ	لِ يْ	هـَ اْ
س٠ع.س	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع٠ع

٥. وَا وَحْشَـــــتَا مِـــــنْ فِـــــرَاقِ مُؤنِسَـــــةٍ

وَ اْ	وَ حْ	شَ	تَ اْ	مِ نْ	فِ	رَ اْ	قِ	مُ ؤْ	نِ	سَ	تِ نْ
س٠ع٠ع	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع	س٠ع.س

يُمِيْتُنِـــــــــيْ ذِكْرُهَـــــــــا وَيُحْيِيْهَـــــــــا

يُ	مِ يْ	تُ	نِ يْ	ذِ كْ	رُ	هـَ اْ	وَ	يُ حْ	يِ يْ	هـَ اْ
س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع.س	س٠ع	س٠ع٠ع	س٠ع	س٠ع.س	س٠ع٠ع	س٠ع٠ع

٦. أَذْكُرُهَـــــا وَالـــــدُّمُوْعُ تَسْـــــبِقُنِيْ

أَ ذْ	كُ	رُ	هَـ اْ	وَ دْ	دُ	مُ وْ	عُ	تَ سْ	بِ	قُ	نِ يْ
س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.ع

كَـــــأَنَّنِيْ لِلأَسَـــــىْ أُجَارِيْهَـــــا

كَ	أَ نْ	نَ	نِ يْ	لِ لْ	أَ	سَ ىْ	أُ	جَ اْ	رِ يْ	هَـ اْ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

٧. يَـــا بَحْـــرُ أَرْخَصْـــتَ غَيْـــرَ مُكْتَـــرِثٍ

يَ اْ	بَ حْ	رُ	أَ رْ	خَ صْ	تَ	غَ يْ	رَ	مُ كْ	تَ	رِ	ثِ نْ
س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س

مَـــــنْ كُنْـــــتُ لاْ لِلْبَيَـــــاعِ أُغْلِيْهَـــــا

مَ نْ	كُ نْ	تُ	لَ اْ	لِ لْ	بَ	يَ اْ	عِ	أُ غْ	لِ يْ	هَـ اْ
س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

٨. جَـــوْهَرَةٌ كَـــانَ خَـــاطِرِيْ صَـــدَفَاً

جَ وْ	هَـ	رَ	تُ نْ	كَ اْ	نَ	خَ اْ	طِ	رِ يْ	صَ	دَ	فَ نْ
س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س

لَهَـــا أَقِيْهَـــا بِـــهِ وَأَحْمِيْهَـــا

لَ	هَـ اْ	أَ	قِ يْ	هَـ اْ	بِ	هِـ	وَ	أَ حْ	مِ يْ	هَـ اْ
س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

٩. أَبَتَّهَـــا فِـــيْ حَشَـــاكَ مُغْرَقَـــةً

أَ	بَ تْ	تَ	هَ اْ	فِ يْ	حَ	شَ اْ	كَ	مُ غْ	رَ	قَ	تَ نْ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س

وَبِـــتُّ فِـــيْ سَـــاحِلَيْكَ أَبْكِيْهَـــا

وَ	بِ تْ	تُ	فِ يْ	سَ اْ	حِ	لَ يْ	كَ	أَ بْ	كِ يْ	هَ اْ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

١٠. وَنَفْحَـــةُ الطِّيْـــبِ فِـــيْ ذَوَائِبِهَـــا

وَ	نَ فْ	حَ	ةُ طْ	طِ يْ	بِ	فِ يْ	ذَ	وَ اْ	ئِ	بِ	هَ اْ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.ع

وَصَـــبْغَةُ الكُحْـــلِ فِـــيْ مَآقِيْهَـــا

وَ	صَ بْ	غَ	ةُ لْ	كُ حْ	لِ	فِ يْ	مَ	أَ اْ	قِ يْ	هَ اْ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

١١. عَانَقَهَـــا المَـــوْجُ ثُـــمَّ فَارَقَهَـــا

عَ اْ	نَ	قَ	هَ لْ	مَ وْ	جُ	ثُ مْ	مَ	فَ اْ	رَ	قَ	هَ اْ
س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.ع

عَـــنْ ضَـــمَّةٍ فَـــاْضَ رُوْحُهَـــا فِيْهَـــا

عَ نْ	ضَ مْ	مَ	تِ نْ	فَ اْ	ضَ	رُ وْ	حُ	هَ اْ	فِ يْ	هَ اْ
س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

١٢. وَيْلِـــيْ مِـــنَ الْمَـــاءِ وَالتُّـــرَابِ وَمِـــنْ

وَ يْ	لِ يْ	مِ	نَ لْ	مَ اْ	ءِ	وَ تْ	تُ	رَ اْ	بِ	وَ	مِ نْ
س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س

أَحْكَـــــــامِ ضِـــــــدَّيْنِ حُكِّمَـــــــا فِيْهَـــــــا

أَ حْ	كَ اْ	مِ	ضِ دْ	دَ يْ	نِ	حُ كْ	كِ	مَ اْ	فِ يْ	هَ اْ
س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

١٣. أَمَاتَهَـــــــا ذَاْ وَذَاْكَ غَيَّرَهَـــــــا

أَ	مَ اْ	تَ	هَ اْ	ذَ اْ	وَ	ذَ اْ	كَ	غَ يْ	يَ	رَ	هَ اْ
س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.ع

كَيْـــــفَ مِـــــنَ العُنْصُـــــرَيْن أَفْـــــدِيْهَا

كَ يْ	فَ	مِ	نَ لْ	عُ نْ	صُ	رَ يْ	نِ	أَ فْ	دِ يْ	هَ اْ
س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

جدول إحصاء المقاطع الصوتية

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
١	الصدر	٤	٥	٢
	العجز	٤	٢	٥
المجموع		٨	٧	٧

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٢	الصدر	٥	١	٦
	العجز	٥	٤	٣
المجموع		١٠	٥	٩

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٣	الصدر	٥	٤	٣
	العجز	٣	٦	٢
المجموع		١٠	٩	٤

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٤	الصدر	٥	٤	٣
	العجز	٣	٦	٢
المجموع		٨	١٠	٥

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٥	الصدر	٥	٣	٤
	العجز	٤	٥	٢
المجموع		٩	٨	٦

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٦	الصدر	٦	٣	٣
	العجز	٤	٥	٢
المجموع		١٠	٨	٥

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٧	الصدر	٥	١	٦
	العجز	٣	٤	٤
المجموع		٨	٥	١٠

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٨	الصدر	٦	٣	٣
	العجز	٥	٥	١
المجموع		١١	٨	٤

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
٩	الصدر	٦	٣	٣
	العجز	٤	٣	٤
المجموع		١٠	٦	٧

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
١٠	الصدر	٦	٤	٢
	العجز	٤	٤	٣
المجموع		١٠	٨	٥

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
١١	الصدر	٦	٣	٣
	العجز	٣	٥	٣
المجموع		٩	٨	٦

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
١٢	الصدر	٥	٣	٤
	العجز	٣	٤	٤
المجموع		٨	٧	٨

البيت		س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
١٣	الصدر	٦	٥	١
	العجز	٤	٢	٥
المجموع		١٠	٧	٦

	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س
الخلاصة	١٢١	٩٦	٨٢

من خلال الجدول الإحصائي السابق نستنتج أن:

مجموع المقاطع الصوتية (س.ع) = ١٢١
مجموع المقاطع الصوتية (س.ع.ع) = ٩٦
مجموع المقاطع الصوتية (س.ع.س) = ٨٢

أكثر الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع): البيت الثامن، بمقدار: (١١) مقطعاً.
أكثر الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.ع): البيت الرابع، بمقدار: (١٠) مقاطع.
أكثر الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.س): البيت السابع، بمقدار: (١٠) مقاطع.

أقل الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع): الأبيات(١،٤،٧،١٢)، بمقدار:(٨) مقاطع.
أقل الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.ع): الأبيات (٢،٧)، بمقدار:(٥) مقاطع.
أقل الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.س): الأبيات (٣،٨)، بمقدار:(٤) مقاطع.

عدد المقاطع المفتوحة (س.ع) + (س.ع.ع)= ١٢١+٩٦= ٢١٧.
عدد المقاطع المغلقة (س.ع.س)= ٨٢.

عدد الأبيات التي تنتهي بمقاطع مفتوحة= ١٣.
عدد الأبيات التي تنتهي بمقاطع مغلقة= صفر.

صدر البيت المنتهي بمقطع مفتوح= ٦
عجز البيت المنتهي بمقطع مغلق= ٧

المقاطع القصيرة (س.ع)=١٢١
المقاطع المتوسطة (س.ع.ع) + (س.ع.س)= ١٧٨

من خلال التحليل الصوتي السابق لهذه القصيدة التي تُجَسِّدُ في معانيها آثار الحزن والأسى والمرارة التي يجدها الشاعر في نفسه نتيجة لفقد أعزِّ الناس إليه، وأكثرهم قرباً منه ومن قلبه، يظهر لنا ارتفاع نسبة المقاطع الصوتية المتوسطة عن المقاطع الصوتية القصيرة، وذلك بنسبة ١,٤٧: ١، وهي بذلك تساعد في إظهار الامتداد الصوتي في القصيدة، الذي يتناسب مع المعاني الحزينة التي يبثها الشاعر في قصيدته، ويعبر عن الزفرات المتتالية التي تخرج من صدره، ممزوجة بالآهات المؤلمة التي تخلع القلوب.

أما المقاطع المفتوحة فإنها تزيد عن المقاطع المغلقة بنسبة ١: ٢,٦٥ أي بواقع زيادة المقاطع المفتوحة مرتين ونصف عن المقاطع المغلقة، وحيث تتناسب المقاطع المفتوحة " إلى حد كبير مع الحالات الشعورية الممتدة وخاصة حالات التطهير النفسي؛ لأن النَفس يمتد ويطول فيحدث تطهيراً وتفريغاً للشحنة النفسية"[١].

كما يظهر في البيت الرابع الذي تزداد فيه نسبة المقاطع الطويلة، التي يمكن فيها ملاحظة الأثر النفسي الذي يبثه الشاعر عبر الامتداد الصوتي الذي يخرج في نغم شجيٍّ مشحون بمعاني النقمة على هذه الحياة التي لا تسالم البشر وإنما هي في حربٍ مستمرة معهم، ونلاحظ انتهاء الأبيات جميعها بالنهايات المفتوحة التي تسمح للشاعر بالتعبير عن دواخل نفسه وعن المشاعر النفسية الدفينة في صدره عبر الامتداد الصوتي المفتوح، الذي تسمح به قافية الهاء الملحقة بألف الإطلاق في قصيدته، ليفرغ في امتدادها الشحنات النفسية التي تثقل كاهله، وبذلك يكون هذا الإيقاع الناتج عن هذه المقاطع الصوتية مرآة للشعور النفسي الذي كان نتيجة حتمية لهذا الموقف.

من خلال هذه الدراسة للمقاطع الصوتية وأثرها الموسيقي والإيقاعي في قصيدة من قصائد ابن حمديس تظهر الأهمية البالغة للكلمات التي تتآلف فيما بينها وتنسجم حروفها لتصنع الإيقاع الداخلي في النص، بحيث تجعله مفعماً بالموسيقى التي تزيد من جمال النص، حيث تحضر خلف الموسيقى الخارجية الظاهرة النابعة من الوزن والقافية، "موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[٢].

وبهذه الطريقة سيظهر تأثير الكلمات المتتالية والمتعاقبة من خلال الانسجام موسيقى اللفظ التي تُنتج تموجات الأصوات من خلال تكرارها في الجمل عن طريق الاختلاف في قوة الصوت وضعفه، أو في طوله وقصره، أو ارتفاعه وانخفاضه، بحيث تعتمد التموجات الموسيقية على تعاقب هذه الاختلافات الصوتية بطريقة جلية واضحة[٣]، كما ظهر في نظام التقطيع المقطعي السابق.

إن "موسيقية الكلمات تتشكل فيما بين سابقها ولاحقها وتتناغم في احتضانها لما يتلوها وما يسبقها في التَّو واللحظة، ثم في إطارها النغمي الذي يحتضن النصَّ كلَّه"[٤]؛ لذلك يجب ألا يُهمل دور هذه الكلمات وما يربط بعضها ببعض من روابط في صناعة هذا النغم والإيقاع والموسيقى التي تجعل من النص تحفة فنية يشعر فيها المتلقي بما كان يشعر به المبدع عند كتابة هذا النص.

---

[١] القول الشعري: رجاء عيد، ص ٢٢٢.

[٢] في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٧.

[٣] انظر: قضايا النقد الأدبي: محمد عشماوي، ص٣٠٧.

[٤] القول الشعري: رجاء عيد، ص٣٠.

ثانياً: التكرار

يُعدُّ التكرار ظاهرة واضحة في اللغة العربية وآدابها، فللتكرار بأنواعه اللفظي والمعنوي، أو حتى الحرفي، فوائد يمكن أن يستنبطها المخاطب أثناء الكلام، والمتلقي من النص الأدبي يستدل بها على معان أخرى يوردها المبدع في سياق النص؛ لأن المبدع يسلط الضوء بالتكرار "على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"(١).

كما أن الفنون الجميلة التي تملأ الكون تحمل في ثناياها خاصية التكرار الذي ينسجم مع عناصرها الأخرى ليكون أجمل الصور الفنية، فإن ظاهرة التكرار في النصوص الأدبية لها قيمة صوتية مصاحبة، تلمسها الأذن عند قراءة النص، هذه القيمة الصوتية "هي قيمة جمالية كالتي في الفنون، والفنون من رسم وموسيقى وشعر وغيرها، من ألمع قوانينها التكرير، وهو في إطار الكلمة مثيله في إطار الكلام، له حسنه وإيقاعه"(٢).

ويهدف التكرار في النصوص الأدبية أو في سياق الخطاب غير الشعري إلى غرض عام وهو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة من ناحية المعنى(٣)، أما في حالة النصوص الأدبية فإن له قيمة صوتية يُستفاد منها في صياغة الإيقاع الداخلي للنص، لأنَّ "التركيب الموسيقي أصلٌ من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها"(٤)، وبذلك ينتج عن التكرار في النص قيمتان: قيمة موسيقية من خلال التكرار الحرفي في البيت أو تكرار الكلمة الذي يعطي جرساً موسيقياً تصحبه قيمة ودلالة معنوية تؤكد المعنى الذي يطرحه الشاعر.

وقد اهتم العلماء العرب بخواص التكرار في النصوص الأدبية والمعاني التي تنتج عن هذا التكرار، لكن بعضهم(٥) وقف عند التكرار الحرفي في النص الأدبي، واعتبره من المكروه في النصوص الشعرية؛ لأنه يؤدي إلى تكرار الحروف بشكل يؤدي إلى التنافر بينها.

وعلى الرغم أن بعض العلماء العرب ينفرون من التكرار، خاصة في تكرار الحروف، ويعدُّونه ضرباً من ضروب القبح والبعد عن الفصاحة؛ وذلك لأنّ "الذوق العربي يكره التنافر، كما

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، الطبعة الثامنة، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩م)، ص٢٧٦.

(٢) التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ١٩٧٨م)، ص ٤١.

(٣) انظر: السابق: ص ٢٩٦.

(٤) اللغة الشاعرة: عباس العقاد، ص٢٢.

(٥) انظر: سر الفصاحة: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (المتوفى: ٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص٩٤-١١٠.

انظر: المثل السائر: ابن الأثير، ج١، ص١٧٣-١٧٩.

يكره التماثل الذي يؤدي إلى اللبس"[١]، إلا أن هناك الكثير من العلماء العرب أيضاً يعدونه نوعاً من أنواع الموسيقى الداخلية وتأكيداً للمعنى، وأنه لا يكون إلا لفائدة أو غرض بلاغي ينشده الشاعر ويطلبه من خلال خاصية التكرار التي يلجأ إليها فيعبر بها عن أحوال النفس، والمشاعر التي يحسُّ بها عند كتابته للنص الشعري؛ ذلك لأنّ "أسلوب التكرار يحتوي على ما يتضمنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يُغنِي المعنى ويرفعه إلى متبرة الأصالة"[٢].

وعند دراسة ظاهرة التكرار في شعر ابن حمديس نجد أنه يتشكل على عدة أنواع، وهي:

النوع الأول: تكرار الحروف:

إن للتكرار الحرفي دوراً غاية في الأهمية في تشكيل الإيقاع الداخلي الذي ينسجم مع الموسيقى الخارجية للقصيدة، وذلك حين ينأى التكرار بنفسه عن التنافر بين أصوات الحروف، ليكون بين الحروف المتآلفة من الناحية الصوتية، فتساهم في خروج النغم العذب عند تكرار بعض الحروف فيقوم المتلقي بقراءة النص فيشعر بتكرار بعض الحروف ويشعر بموسيقاها الناتجة من تكرارها، "كما أنّ عودة النقرة على الوتر تحدث التجاوب مع سابقتها، فتأنس الأذن بازدواجهما وتآلفهما، فإنَّ عودة الحرف في الكلمة تكسب الأذن هذا الأنس، لو لم يكن لعودته مزية أخرى تعود إلى معناه، فإذا كان مما يزيد المعنى شيئاً، أفاد مع الجرس الظاهر جرساً خفياً لا تدركه الأذن وإنما يدركه العقل والوجدان وراء صورته"[٣] فتدرك الأذن الموسيقى الناتجة من هذا التكرار، ويدرك العقل المعنى الخفي الذي ينتجه هذا النغم.

لكن هذا التكرار الحرفي يجب أن يبتعد عن الحروف المتنافرة واقترابها معاً في نفس اللفظ مما يؤدي إلى انتباه المتلقي لهاذ التنافر الواضح عند اختلاط الحروف المتنافرة، وقد ذكر الجاحظ بعض هذه الحروف فقال: "إن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير. والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال، بتقديم ولا بتأخير"[٤].

أما الحروف المتآلفة فإن المتلقي يشعر عند تكرارها بظهور بعض الخواص والميزات الصوتية التي يتميز بها هذا البيت الذي حدث فيه التكرار عن غيره، فالوقع الذي يحمله البيت

---

[١] البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٩٥.

[٢] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٦٣.

[٣] التكرير: عز الدين السيد، ص ١١.

[٤] البيان والتبيين: الجاحظ، ج١، ص ٧٧.

مختلفٌ عن الأبيات التي تخلو من التكرار، فـ "إذا تكرر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعاً مبهجاً، يدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين"(١).

١. تكرار حرف الراء:

ومن ذلك تكرار حرف الراء في مدحه للأمير علي بن يحيى، من خلال البيت الذي أنهى به قصيدته وهو يكرر فعل الأمر المصحوب بتكرار حرف الراء:

فَانْصُـــــــرْ وَافخَـــــرْ وَأَدِرْ وَأَشِــــــرْ وَأَبـــــرْ وَأَجِـــرْ وَأَغِـــرْ وَسُـــــدِ(٢)

وفيه نجد أن حرف الراء قد تكرر سبع مراتٍ في البيت ذاته، والراء صوتٌ مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ويتكون باندفاع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فيتحرك الوتران الصوتيان، ثمّ يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان، ملتقياً بحافة الحنك الأعلى، فيضيق هناك مجرى الهواء، وهو يختص بصفة مميزة وهي تكرر طرق اللسان للحنك الأعلى عند النطق به(٣) فهو حرف تكراري بأصله، ومن خلاله يؤكد ابن حمديس المدح الذي يمدح به عليّاً، ويؤكد على المعاني التي يلقيها من الفخر والنصر والبر والإغارة وهي بطبيعتها تحتاج إلى التكرار ممن ينفذها، وما يتناسب مع خاصية التكرار التي يحملها حرف الراء.

ومنه أيضاً قوله في مدح المعتمد بن عباد:

هِزَبــرُ الـــوَغَى بِالسَّـــيفِ وَالـــرُّمحِ مقــدَمٌ لَــهُ الضَّـرْبَةُ الفَرغَـاءُ وَالطَّعنَــةُ الـنَّجلَا(٤)

وقد لجأ إلى تكرار حرف الراء أربع مراتٍ في قوله: **(هِزَبرُ –وَالرُّمحِ –الضَّرْبَةُ –الفَرغَاءُ)** وتكرار هذا الحرف يتناسب مع المعنى الذي يشير إليه الشاعر من القوة التي يمتلكها المعتمد وتشبيهه له بالأسد، ومع الألفاظ التي تشير إلى الحرب وما تحتاجه من قوة، فتكرار هذا الحرف الذي يحمل بالأصل خاصية التكرار ساهم في تأكيد المعنى الذي يقصده الشاعر، كما ساهم في زيادة المدح وتأكيده مع الجرس الموسيقي الذي يتناسب مع الأصوات التي تخرج في الحرب من زمجرة وارتفاع في الصوت بسبب الضربات المتتالية التي يفتعلها المقاتلون في أرض المعركة.

ويعمل التكرار للفظ أو الحرف على تركيز المعنى وتنمية الدلالة ولفت الانتباه إلى تجربة الشاعر فضلاً عن لفت انتباه المتلقي إلى مثل هذا التركيز اللغوي، فهو ظاهرة أسلوبية بارزة، ومؤشر رمزي لغوي.

---

(١) التكرير: عز الدين السيد، ص ٤١.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٢.

(٣) انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص٦٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٧.

٢. تكرار حرف النون:

ومن أمثلته قوله في بكاه على شبابه المفقود وحكايته عن الدنيا وهمومها:

سَـــلْنِي عَـــن الـــدُّنْيَا فَعِنْـــدِي لَهَـــا فِـــي كُــلِّ فَــنٍّ خَبَــرٌ أو عَيَــان[١]

فقد تكرر حرف النون بشكل لافتٍ للنظر سبع مراتٍ في قوله: (**سَلْنِي -عَن -الدُّنْيَا - فَعِنْدِي -فَنٍّ -عَيَان**) والنون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق يندفع الهواء من الرئتين محركاً الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولاً، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف لا يكاد يسمع"[٢].

ولأن صوت النون يعدُّ من الأصوات الأساسية في تكوين الأنين الناتج عن المرض والألم والحزن، فتكراره في هذا البيت يشير إلى المشاعر النفسية الحزينة التي يحسّ بها الشاعر تجاه هذه الحياة التي خاض تجاربها المختلفة من الفراق والبعد والغربة فجعلت منه إنساناً يحمل بين طياته مسحة من الحزن العميق الذي يتغلغل في أعماق نفسه، الذي أورثته له صروف الحياة المختلفة التي رآها في دنياه حتى شيّبته وهو صغير، يعبر عنها في شعره.

٣. تكرار حروف المد:

يلاحظ القارئ لبعض القصائد اعتماد الشاعر على تكرار حروف المد في أبيات القصيدة، وقد تتركز في بعض الأبيات بشكل خاص، حيث تعطي حروف المدِّ قيمة صوتية وافرة عند تكرارها، وذلك عندما يجانس حرفُ المد حركةَ الحرف السابق لها، "فتتمحض لانطلاق الصوت مسافة أطول، وهي عند التكرار يُلمَسُ لها تطريب تطيب به النفس، ويأنسُ إليه السامع والوجدان"[٣].

أ- حرف الألف:

ومن ذلك قوله يرثي جاريته جوهرة:

إنْ سَـــــالَمَتْ وَهِـــــيَ لَا تُسَـــــالِمُنَا أَيَّامُنَـــــا، حَارَبَـــــتْ لَيَالِيهَـــــا

وَا وَحْشَـــتَا مِـــن فِـــرَاقِ مُؤنِسَـــةٍ يُمِيتُنِـــي ذِكْرُهَـــا وَيُحيِيهَـــا[٤]

وفي البيتين السابقين نجد أن ألف المد قد تكررت أربعة عشر مرةً وهي في قوله: (**سَالَمَتْ -لَا -تُسَالِمُنَا-أَيَّامُنَا-حَارَبَتْ -لَيَالِيهَا-وَيُحيِيهَا-ذِكْرُهَا -فِرَاقِ - وَا -وَحْشَتَا**) وقد تكرر حرف

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

[٢] الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص ٦٦.

[٣] التكرير: عز الدين السيد، ص ٥٨.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

الألف الممدود في الكلمات (**تُسَالِمُنَا-أَيَّامُنَا- لَيَالِيهَا**) حيث ساهم تكرار ألف المد في إظهار حالة الحزن التي تنتاب الشاعر لفقدانه جاريته الغالية على قلبه، وإظهار الحسرة والمرارة التي يشعر بها، وتكراره تعبير عن آهاته العميقة التي يخرجها إشفاقاً لما حلّ بها، فهو يمدُّ صوته منبِّهاً على حزنه ومعبراً عن ألمه فيكون "مدّ الصوت كتنفس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاحبة للنص إلى منتهاه، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه، إنها موسيقى شجوه تخللت موسيقى العروض: إنها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حياة وصدقاً"[(١)].

ب- حرف الألف المسبوقة بالهاء:

وفيه يلجأ الشاعر لتكرار ألف المد المسبوقة بالهاء ومنه قوله:

أَبَتّهَـــا فِـــي حَشَـــاكَ مُغْرَقَـــةً وَبِــتُّ فِــي سَــاحِلَيكَ أَبكِيهَـــا

أَمَـــا تَرَاهَـــا كَأَنَّهَـــا أَجَـــمٌ أَسْـــوَدُهَا بَيْنَنَـــا دَوَاهِيهَـــا

عَانَقَهَـــا المَـــوجُ ثُـــمَّ فَارَقَهَـــا عَــنْ ضَـمةٍ فَـاضَ رُوحُهَـا فِيهَـا[(٢)]

وقد تكرر ألف المد المسبوق بالهاء في الأبيات السابقة عشر مراتٍ في الكلمات التالية: (**أَبَتّهَا -أَبكِيهَا-تَرَاهَا -كَأَنَّهَا -أَسْوَدُهَا -دَوَاهِيهَا-عَانَقَهَا -فَارَقَهَا-رُوحُهَا -فِيهَا**) وقد أفاد هذا التكرار التعبير عن عمق الإحساس بالحزن الذي يشعر به ابن حمديس يعاني منه لهول الحادثة والمصيبة التي ألمّت به، وكأنه بإقرانه الهاء مع ألف المد يشبع حواسه بفيض البكاء حزناً على ما حلّ به.

ت- حرف الياء:

ومن ذلك تكراره لحرف المد الياء المسبوق بكسرة في قصيدته التي يرثي بها زوجته على لسان ابنه عمر، فيقول:

يَـــا ابْـــنَ أُمِّـــي إِنِّـــي بِحُكمِـــكَ أَبكِـــي فَقْـــدَ أُمِّـــي الغَـــدَاةَ فَابْـــكِ بِحُكْمِـــي

وَلَـــو أَنِّـــي كَفَفـــتُ دَمعِـــي عَلَيهَـــا عَقَّنِـــي بِرُّهَـــا فَأَصــبَحَ خَصْــمِي[(٣)]

ويُلاحظ تكرار حرف الياء المسبوق بالكسرة تسع مراتٍ في الكلمات: (**أُمِّي -إِنِّي -أَبكِي- أُمِّي -بِحُكْمِي-أَنِّي -دَمعِي -عَقَّنِي -خَصْمِي**) وهو تعبير عن الحالة الشعورية التي يمر بها ودرجة الحزن والأسى التي تحطِّم قلبه وسببتها المأساة التي يمرّ بها، وهي تعبير عن عاطفة جياشة يسهم حرف المد في إظهارها وإبرازها، فالقارئ أثناء قراءته للأبيات يشعر بامتداد نفسه الذي

---

(١) التكرير: عز الدين السيد، ص ٦٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧-٥١٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٩.

يخرج عند القراءة التي تمثل الآهات الناتجة من نبرة الحزن التي يشعر بها، وبذلك تكون حروف المد مساهمة بشكل واسع في التعبير عما تجيش به نفس المبدع وتكون "المدود للتطريب هي بالشعر ألصق، لأن الشعر في الأعم -وبخاصة العربي- يمثل غناء النفس أشواقها وآلامها وأفراحها، التي تناسبها مدات الشجا، والأسى، والحنين، والأنين، والسراء، والضراء"(١).

ومنه قوله في وصف اشتعال شمعة تحترق كما يحترق هو في هذه الحياة فيجسدها، ويشعر بما تشعر به، فيصف آلامها بآلامه فيقول:

كَسَـــقمِي وَإيرَاقِـــي وَصَـــبرِي وَمَـــوقِفِي وَصَـــمتِي وَإطرَاقِـــي وَلَـــونِي وَأَدمُعِـــي(٢)

وقد كرَّر حرف الياء المسبوقة بالكسرة ثماني مرات وقد ورد في كلِّ كلمةٍ من كلمات البيت، وهذا التكرار يناسب الأوصاف التي يذكرها الشاعر في البيت، فالمد في حرف الياء يماثل الأنين الناتج من السقم، ويناسب طول الليل الذي يشعر به، ويناسب الصبر على الموقف الصعب ويناسب الصمت الذي يأخذ من حيز الزمن عنده وقتاً طويلاً، فهذا التكرار يؤكد المعنى الذي يطلبه الشاعر بالإضافة إلى الجرس الموسيقي الذي يشعر به المتلقي عند سماعه لهذا البيت الذي يمتلئ بالمدود التي تعبر عن المرارة التي يشكو منها الشاعر.

النوع الثاني: تكرار البداية (حرف التشبيه (كأنَّ – كأنَّما)):

وقد شكل تكرار حرف التشبيه بصورة بارزة، في أبيات متتالية، ظاهرة واضحة في شعر ابن حمديس، حيث يلجأ إلى تكرار حرف التشبيه (كأن) أو (كأنما) بصورة تلفت النظر، وذلك للتعبير عن انبهاره بالصورة التي يصفها وكأنه يراها أمامه فيأخذ بوصفها للمتلقي وإبراز معالمها واحدا تلو الآخر، وظاهرة التكرار تظهر "حينما تأخذ المستمع نشوة التأثر، فقد ينطلق وهو يكرر المسموع إعجاباً به أو تعجيباً منه أو غير ذلك"(٣).

فالتكرار لأداة التشبيه دليل على الإعجاب وتأكيد على الانبهار بهذه الصورة، على الجماليات المتناثرة في جوانبه، فتكرار الأداة "تجدد التشبيه، وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة"(٤).

ومن ذلك قوله في وصف الخمر واللذة التي يشعر بها عند شربها:

وَكَـــأَنَّ الغَـــربَ مِنهَـــا نَاشِـــقٌ بَاقَـــةً مِـــنْ يَاسَـــمِينٍ أَو أُقَـــاح

---

(١) التكرير: عز الدين السيد، ص ٦٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣١١.

(٣) التكرير: عز الدين السيد، ص ٨٠.

(٤) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٧٣.

وَكَـــأَنَّ الصُّـــبحَ ذَا الأَنـــوَارِ مَـــنْ ظُلَـمِ اللَّيــلِ عَلَــى الظَّلْمَــاءِ صَــاحْ[1]

حيث كرر أداة التشبيه (كأن) في البيتين السابقين ليؤكد للسامع الحلاوة واللذة التي يجدها الإنسان عند شربه لها، فهو يبرز هذه اللذة من خلال التشبيه الذي يكرره في الصورة.

ومنه قوله في وصف الرمد وهو داء يصيب العين بالانتفاخ والحكة[2]:

كَأَنَّمَــا الشَّــرقُ دِهْقَــانٌ يَــرَى غَبَنَــاً فِــي دَفْعِــهِ مِنهُمَــا الكَــافُورَ بِالقَــارِ

كَأَنَّمَــا الشَّــمسُ قَــدْ رُدّتْ إِلَــى فَلَــكٍ عَلَــى الخَلَائِــقِ ثَبْــتٍ غَيــرَ دَوّارِ

كَأَنَّمَــا اللَّيــلُ ذُو جَهــلٍ فَلَــيسَ يَــرَى فِـي دِرْهَـمِ البَـدْرِ مِنهَـا أَخْـذَ دِينَـارِ[3]

وقد كرر أداة التشبيه (كأنما) ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية، وهو يصف ما ينتج عن هذا الداء، وكأنه يريد أن يؤكد على الألم الناتج عنه، وعن الأعراض المؤذية التي يتسببها هذا الداء من الرؤية الضعيفة أو انعدام الرؤية المؤقتة.

ومن ذلك أيضاً قوله في وصف السيف:

كَـــأَنَّ عَلَيـــهِ نَـــارَ القَـــينِ تُـــذكِي فَلَـــولَا مَـــاءُ رَونَقِـــهِ لَـــذَابَا

كَـــأَنَّ شُـــعَاعَ عَـــينِ الشَّـــمسِ فِيـــهِ وَإِنْ كَـــانَ الفِرِنْـــدُ بِـــهِ ضَـــبَابَا

كَـــأَنَّ الـــدَّهرَ شَـــيَّبَهُ قَـــدِيماً فَمَـــا زَالَ النَّجِيـــعُ لَـــهُ خِضَـــابَا

كَـــأَنَّ ذُبَابَـــهُ شَـــادِي صَـــبُوحٍ يُحَــرَّكُ، إنْ ضَــرَبتُ بِــهِ رِقَابَــا[4]

وقد تكررت أداة التشبيه أربع مرات في أبيات متتالية، وهو يصف السيف، وكأنه يؤكد على القوة الضاربة التي يمتلكها السيف، فهو يكرر الأداة ليصف صوراً ومشاهد متعددة للسيف في قوة قطعه، ولمعانه، وحدته، كما أن لهذا التكرار لمحة فنية أضافها الشاعر في قصيدته من خلال التشبيه المتكرر بصور مختلفة مما يزيد من جمالية الصورة، والتأكيد على المعنى الذي يريده.

ومنه قوله في وصف ليلة مليئة بالأحزان والأشجان:

كَأَنَّمَــــا قُـــرْطُ الثُّرَيَّـــا لَـــهُ فِــي أُذْنِهَــا خَفــقُ فُــؤَادِ الجَبَــانْ

كَأَنَّمَــــا فَــــوقَ قَــــذَالِ الــــدُّجَى لِجَــامُ طَــرْفٍ مَــا لَــهُ مِــنْ عِنَــانْ

كَأَنَّمَــــا الإِظْــــلَامُ بَحْــــرٌ طَمَــــا وَالشَّــرقُ وَالغَــرْبُ لَــهُ سَــاحِلَانْ

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٨٤.

[2] انظر لسان العرب: ج٣، ص٤٩٨.

[3] ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٢.

[4] ديوان ابن حمديس: ص ١٦.

كَأَنَّمَـــــا الخَضـــــرَاءُ مِـــــنْ زُهْرِهَـــــا　　رَوضَـــــةُ خَـــــرِقٍ نُورُهَـــــا أُقحُـــــوَانْ
كَأَنَّمَـــــا النَّسْـــــرَانِ قَـــــدْ حَلَّقَـــــا　　كَـــــيْ يُبْصِـــــرَا حَرِبـــــاً تُثِيـــــرُ العُثَـــــانْ
كَأَنَّمَـــــا انْقَضَّـــــا وَقَـــــد آنَسَـــــا　　مَصَـــــارِعَ القَتْلَـــــى التِـــــي يَنْعَيَـــــانْ
كَأَنَّمَـــــا الجَـــــوزَاءُ مُختَالَـــــةٌ　　تَسـ ـحَبُ فَضْـــــلاً مِـــــنْ رِدَاءِ العِنَـــــانْ
كَأَنَّهَـــــا رَاقِصَـــــةٌ صَـــــوّبَتْ　　وَزَاحَـــــمَ الغَـــــربَ بِهَـــــا مَنْكِبَـــــانْ
كَأَنَّمَـــــا شُـــــدّتْ نِطَاقَـــــاً فَمَـــــا　　تَبْـــــدُو لَهَـــــا تَحْـــــتَ ثِيَـــــابٍ يَـــــدَانْ
كَأَنَّمَـــــا الشُّـــــهبُ الَّتِـــــي غَرّبَـــــتْ　　شُـــــهبُ خُيُـــــولٍ فَـــــي اسْـــــتِبَاقِ الرِّهَـــــانْ
كَأَنَّمَـــــا الصُّـــــبحُ لَـــــهُ رَاحَـــــةٌ　　تَلقِـــــطُ فِـــــي الآفَـــــاقِ مِنهَـــــا جُمَـــــانَ(١)

وقد كرر أداة التشبيه (كأنما) عشر مرات بالإضافة إلى وجود أداة التشبيه (كأنها) وذلك في أبيات متتالية، وهي من أكثر الأدوات تكراراً بشكل متتال، كما في المثال السابق، وهو بذلك التكرار يؤكد على اهتمامه بهذه الصورة التي تبرز معالمها بشكل دقيق، بحيث لا يترك لها تشبيهاً إلا ويذكره، ويقرِّبه إليها.

النوع الثالث: تكرار الكلمة:

يهتم كلُّ متحدث أن يؤكد ما يهمه من كلامه من خلال تكرار بعض المفردات بشكل خاص ليستدعي اهتمام المستمع إليها، وليعطي لها منزلة وقيمة بين ألفاظه التي يلقيها، فـ"المتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار"(٢).

ولذلك يلجأ الشعراء إلى اتخاذ التكرار سبيلاً لهم لتأكيد المعنى بأغراضه المختلفة التي يخرج إليها من مدح أو وعدٍ أو تهديدٍ أو غير ذلك، وذلك بتكرار الكلمة التي يُعنَى بها، ومن أشكال التكرار الكلمي في شعر ابن حمديس:

أ- تكرار الجذر:

وفيه يعتمد الشاعر على تكرار الكلمات التي لها أصل وجذر واحد في اللغة العربية، فتعطي عند سماعها نبرة واضحة تدلل على وجودها وتصرّحِ بحضورها، ومن ذلك قوله:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٦-٥٠٧.

(٢) التكرير: عز الدين السيد، ص ١٣٧.

وَمَـا قَـدَّ قَـدُّ السَّـيرِ بِـالطُّولِ سَـيرَهُمْ وَلَكِنَّمَـا المُنْقَـدُّ قَلبِـي المُتَـيَّمُ [١]

أي أن طول المسافة التي قطعوها لم يجعلهم يقطعون سيرهم بالوقوف، كأن قلبه المتيم في حالة قطع وانشقاق لما يشعر به من الجوى، وكرر الشاعر الكلمات (**قَدَّ –قَدُّ –المُنْقَدُّ**)، والتي لها جذر واحد وهو (قَدْدَ) وتتكون من حروف القاف والدال فتثير الانتباه بتكرار حروفها، وتستدعي من المستمع انتباهه، وتعطي للمعنى الذي يطلبه الشاعر الحركة والحيوية التي تعبر عن معنى مواصلة السير وطول المسافة المقطوعة بدون انقطاع، وتعبر عن معنى الانشقاق في قلبه نتيجة الهوى والحب الذي يغمر قلبه.

ب-تكرار الكلمة المكررة:

ويعد تكرار الكلمة بذاتها ظاهرة بارزة في شعر ابن حمديس حيث يلجأ إلى تكرار الكلمة نفسها، فيُسمع رنينها عند سماعها، وذلك مثل قوله في مدح الأمير علي بن يحيى:

هَـذَا عَلِـيٌّ نَجْـلُ يَحيَـى الَّـذِي فِـي قَصْـدِهِ نَيـلُ المُنَـى وَالأَمَـانْ

هَـذَا الَّـذِي فِـي المُلْـكِ أَضْـحَى لَـهُ عَـرضٌ مَصُـونٌ، وَنَـوَالٌ مُهَـانْ

هَـذَا الَّـذِي شَـامَ لِنَصـرِ الهُـدَى مِـنْ غَيـرِ شَـمٍّ كُـلَّ عَضْـبٍ يَمَـانْ[٢]

ويظهر في البيت تكرار اسم الإشارة (هذا) ثلاث مرات في أبيات متتالية، كما كرر الاسم الموصول (الذي) مرتين بعد اسم الإشارة، لينبِّه على هذه الأفعال الحسنة التي يقوم بها الأمير ويؤكد على نسبتها له، وبذلك يسهم في زيادة المبالغة في المدح لعلي بشكل خاص.

ومن ذلك تكرار الضمير (هم) عند ذكره لعربٍ صحبهم بأرض المغرب، فيقول:

إِذَا مَـا اسْـتَوَى فِعْـلُ المَنَايَـا وَفِعلُهُـمْ بِـأَرْوَاحِ أَبطَـالِ الـوَغَى فَهُـمُ هُـمُ[٣]

فقد كرر الضمير (هم) مرتين متتاليتين في البيت نفسه، وذلك لحرصه على تأكيد نسبة الوصف الذي وصفهم به، فهم الذين تتساوى أفعالهم بأفعال المنية من القضاء على حياة الأبطال في أرض المعركة.

ومنه أيضاً:

فَهُـمُ هُـمُ أُسْـدُ الأُسُـودِ بَرَاثِنَـاً وَأَرَقُّ أَبنَـاءِ المُلُـوكِ نِعَـالَا[٤]

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٩.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٧.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٤١٢.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٩.

وهو يمدح الأمير علي بن يحيى، ويصف القوة التي يتمتع بها جنوده ومقاتلوه في أرض المعركة، فقد كرر الضمير (هم) مرتين متتاليتين في مقدمة البيت ليثبت للمستمع بأن هؤلاء الجنود في جيش علي هم المتفردون بصفة الشجاعة، الذين ينعم عليهم الأمير بالرفاهية التامة في أمور حياتهم، لكنهم في أرض المعركة ليسوا أسوداً فقط، إنما هم أُسد الأسود.

ومن ذلك تكرار الكلمات ذاتها مثل قوله:

ذُو أَيَـــــادٍ بِأَيَـــــادٍ وُصِـــــلَتْ   كَتَـــوَالِي دِيَـــمٍ بَعْـــدَ دِيَـــم(١)

وهو يهدف إلى المبالغة في صفة الكرم التي يتميز بها المنصور بن الناصر بن علنَّاس، حيث كرر كلمة (أيادٍ) ليدلل على أن كرمه موصولٌ إلى عدد كبير من الناس، كما تتوالى الغيوم المحملة بالأمطار فتغمر الناس بخيرها، وقد كرر لفظة (ديم) ليظهر وجه المقارنة بين فعله وفعل هذه الغيوم كثيرة الأمطار، التي يتساوى معها في كرمه وعطائه، وعدم تمييزه بين الناس.

ومن ذلك أيضاً قوله في وصف جيش يحيى بن تميم، الذي يتميز بجنوده الشجعان الأشداء الأقوياء، الذين يستطيعون التغلب على الجنود الشجعان الأشداء الأقوياء، ويفخرون بذلك، لأن الإنسان لا يفخر إلا بتغلبه على القوي الشديد لا على الجبان الضعيف:

يَقْتَضِـــي الـــذِّمرُ مِـــنَ الـــذِّمرِ بِهَـــا   رُوحَـــهُ، فَالـــذِّمْرِ لِلـــذِّمرِ غَـــرِيم(٢)

فقد كرر كلمة (الذمر) أربع مرات وهي تنسب إلى جيشه وإلى جيش الأعداء، لكن جيشه أحرص على أن يودي بحياة غريمه، فهو أكثر حرصاً على النصر والظفر في الحرب.

النوع الرابع: تكرار الجمل:

كما يلجأ الإنسان إلى تكرار كلمة ليدلل على أهميتها، فإنه قد يلجأ إلى تكرار جملة كاملة، وذلك لإبراز هذه الأهمية التي يريد أن يوصلها المتحدث إلى المستمع، ويعدّ هذا النوع من التكرار الذي يعتمد على تكرار الجمل من الأساليب القرآنية، فقد تكرر في سورة الرحمن ذكر الآية ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾(٣) بشكل لافت للنظر، لتكون للمشركين تحذيراً لمن سيلحق بهم نتيجة كفرهم وجحودهم رغم النعم التي أنعم الله بها عليهم، ولتكون تنبيهاً للمسلمين على هذه النعم ليواصلوا الشكر والحمد لله تعالى.

كما تكرر في القرآن الكريم ذكر قصص الأنبياء في مقاطع متعددة من السور القرآنية، فقد تكررت قصة سيدنا موسى وقوم عاد وثمود، وإبراهيم، وغيرها من القصص، كما تكرر ذكر النار

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٠.

(٢) ديوان ابن حمديس:ص ٤٥١.

(٣) الرحمن: ١٣.

والعذاب لتنبيه الغافلين من الناس وترهيبهم، وذكر الجنة لتشويق المؤمنين لما في الجنة من نعيم مقيم؛ وذلك لأن القرآن يخاطب كافة الناس من العرب والعجم بما فيهم من أصناف متعددة من معاند أو مشغول الفكر أو ساهي القلب وغيرهم من العالمين(١).

فالتكرار في الجمل لا يكون إلا بفائدة، وقد اهتمت به العرب كما يقول ابن جني: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قولك: قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة... والثاني تكرير الأول بمعناه"(٢).

ومن ذلك مدحه للرشيد عبيد الله بن المعتمد فيقول:

وَعَمَّ مِنْهُ الذُّلُّ أَهلَ الخَنَى وَعَمَّ مِنْهُ العِزُّ أَهلَ الصَّلَاح(٣)

فقد كرر جملة (عمّ منه... أهل...) وذلك ليفيد تأكيد هذا العموم الذي يتحدث عنه، فكما لحق الذل بأهل الكفر من عبيد الله، فقد انتشر وعمّ العز أهل بلاده وقومه، وسادت بينهم روح العزة والرفعة بما فعله من دفاع عن الأوطان والبلاد، وإلحاق النصر بالمؤمنين والهزيمة بالأعداء.

وقوله في وصف ليل طويل، قد طال بالأشواق بعد صدود الحبيب عنه وهجره له، بسبب شيبه الذي جعله كبيراً في السن، فيخاطب الليل ويقول له:

لَو كُنتَ لَيلَ الشَّبَابِ بِتَّ إِلَى الـ ـصُّبْحِ مِنَ الشَّيبِ طَائِرَ الجُنْحِ

لَوْ كُنْتَ لَيلَ الشَّبَابِ فُتَّ وَلَمْ تُدْرِكِ النَّاظِرِينَ بِاللَّمْحِ(٤)

حيث كرّر الجملة الشرطية (**لَو كُنتَ لَيلَ الشَّبَابِ**...) في بيتين متتاليين ليؤكد على أن هذا الليل كان ليل شابٍ وسيم لم يطل به، ولكان قد مضى وانتهى بسرعة كلمح البصر، ويفيد التكرار هنا إظهار الصورة التي يكون عليها الإنسان حينما لا يجد النوم بسبب علة ما، فيأخذ عقله في ليله بالتفكر لو كان كذا لما حصل كذا، وتكرار هذه الأفكار ما يدل على القلق والحيرة التي يمر بها الشاعر، في هذا الليل الطويل.

ومنه قوله في وصف أرقه في الليل بعد صد الحبيب عنه أيضاً:

وَخَلِيّ لَمْ تَبِتْ أَحْشَاؤُهُ آهِ مِنْ وَصلٍ عَنِ القُربِ يَذُودْ

---

(١) انظر: البيان والتبيين: الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ، ح١، ص١٠٦.

(٢) الخصائص: ابن جني، ج٣، ص١٠٤– ١٠٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٩١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٧٩.

وَخَلِــــــيّ لَــــــمْ تَبِـــــتْ أَحْشَـــــاؤُهُ   وَهِـــيَ بِـــالتَّبرِيحِ لِلنَّـــارِ وَقُـــودْ[١]

وقد كرّر الجملة في بداية البيتين **(وَخَلِيّ لَمْ تَبِتْ أَحْشَاؤُهُ)** للدلالة على الحالة التي يعيشها في وسط هذا الليل، فهو يصف الحال التي عليها فلم يستطع أن يخلد للنوم ويرتاح وترتاح أحشاؤه، وهو يتمنى وصل المحبوبة عن قريب.

النوع الخامس: تكرار الصيغ الصرفية:

وهي من أنواع التكرار التي تشكل ظاهرة أسلوبية واضحة وتعدُّ من المشكلات الأساسية لخطابه الشعري، حيث يلجأ إلى تكرار صيغة صرفية معينة في البيت نفسه، أو في مواضع متعددة في أبيات متجاورة، فيكوّن لها جرساً موسيقياً يلفت انتباه الأذن إليها، ويثري المعنى في النص، ومن أشكال تكرار الصيغ الصرفية:

أ- صيغة أفعل التفضيل:

وقد وظفه ابن حمديس في سياق المدح في قصيدة يمدح فيها علي بن يحيى:

أَقْـــرَى المُلُـــوكِ يَـــداً وَأَرفَـــعُ ذِمَّـــةً   وَأَجَـــلُّ مَنقِبَـــةً وَأَكْـــرَمُ عُنصُـــرَا[٢]

حيث كرر صيغة أفعل التفضيل أربع مرات في قوله: **(أَقْرَى –وَأَرفَعُ –وَأَجَلُّ –وَأَكرَمُ)** وذلك ليفاضل بين الأمير الذي يمدحه وبين الآخرين، فهو الأفضل دائماً، وفي كل الأمور، فتكرار هذه الصيغة التي تفيد المفاضلة في ذاتها يؤكد تفضيل هذا الأمير على من سواه وتمكنه من هذه الصفات التي قد يتصف بها الآخرون، إلا أنهم لن يتمكنوا من الوصول إلى الدرجة التي وصلها من الكرم والرفعة.

وقال في وصف من يهواها قلبه، ولا يريد أن يصرف قلبه عنها:

وَأَنْفَاسُـــهَا أَذْكَـــى إِذَا انْصَـــرَفَ الـــدُّجَى   وَرِيقَتُهَـــا أَشْـــهَى وَمُقْلَتُهَـــا أَسْـــبَى[٣]

فقد كرر صيغة التفضيل ثلاث مرات في وصف هذه المحبوبة، وذلك ليؤكد هذه الصفات التي تتمتع بها، ويثبت تفاضلها عن الأخريات بما تتسم به من صفات، فهي الأذكى أنفاساً من بين قريناتها، وهي الأشهى والأكثر سبياً للقلوب بمناظرها الساحرة التي تأسر القلوب وتخطف أبصار الناظرين.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٥٤.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٣.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٥١.

ب-صيغة فعل الأمر:

وقد كرر هذه الصيغة بشكل واضح في مدح علي بن يحيى، فقد كانت كل كلمة من كلمات البيت فعل أمر، يهدف من ورائه تعظيم الممدوح ورفع شأنه، فهو يريد من بعد امتلاكه للنصر والفخر أن يؤكدها بتكرار فِعْلِها مرة أخرى، لتكون له فخراً بين الأمم:

فَانْصُـــــــرْ وَافخَـــــــرْ وَأَدِرْ وَأَشِـــــــرْ   وَأَبـــــرْ وَأَجِـــــرْ وَأَغِـــــرْ وَسُـــــدِ[١]

وهو تكرار تكتنفه الصنعة والتكلّف، ولا يخرج عن تجربة شعورية صادقة، تعبر عن صدق العواطف والمشاعر التي يبثها في البيت، إنما يظهر مبالغة في رفع شأن الممدوح.

ت-صيغة المصدر:

والمصدر: "ما دل على الحدث مجرداً من الزمن كذهاب وإياب"[٢]، وقد اهتم ابن حمديس بتكرار صيغته في شعره؛ ليدل على الحدث المكرر، ومن ذلك قوله يمدح الحسن بن علي:

تَوَقَّـــــدَ إِقْـــــدَاماً وَفَـــــاضَ سَـــــمَاحَةً   وَهُـــذِّبَ أَخْلاقَـــاً وَطَـــابَ نِصَـــابَا[٣]

تردد المصدر في البيت مرات عدة، وذلك للدلالة على تكرار هذا الحدث الذي يمثله، بعيداً عن الزمان، وهذا التكرار أسهم في إظهار أن الأحداث المتمثلة في المصادر أصبحت عادة عند ممدوحه الحسن، يفعلها باستمرار.

ومنه أيضاً:

وَرَدَ المُصَـــــلَّى فِـــــي جَـــــلَالِ مُعَظَّـــــمٍ   وَوَقَـــارِ مُخْتَشِـــعٍ وَسَـــمْتِ مُنِيـــبِ[٤]

فقد كرر صيغة المصدر في قوله (**جَلَالِ -وَوَقَارِ -وَسَمْتِ**) ليثب هذه الأحداث إليه، فهو متصف بالجلال والوقار، وهي صفات مؤكدة عنده نتيجة لأحداث متكررة، قد استدعت مادحه أن يصوغها بصيغة المصدر الدال على الحدث.

ث-صيغة اسم الفاعل:

اسم الفاعل: هو "اسم مصوغ لمن وقع منه الفعل أو قام به. وهو من الثلاثي على وزن (فاعل) كواقف وناظر. ومن غيره على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ١٦٢.

[٢] اللباب: محمد السَّراج، ص٤٩.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ٥٥.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ٥٩.

وكسر ما قبل آخره كمنتفع ومجتمع"[١] وقد جاء أيضاً بصيغ مكررة في شعر ابن حمديس ومن ذلك قوله مادحاً:

حَـــامِي الحَقِيقَـــةِ عَـــادِلٌ لَا تَتَقِـــي فِـــي أَرْضِـــهِ شَـــاةٌ عَـــدَاوَةَ ذِيـــبِ[٢]

فصيغة اسم الفاعل قد تكررت في البيت مرتين في قوله: (**عَادِلٌ** –**حَامِي**) ليفيد تأكيد هذه الصفات واستمراريتها، فهو يكون عادلاً باستمرار وحامياً للحقيقة باستمرار.

ومنه قوله في صفة هذه الحياة التي لا يبقى أحد على وجهها غير وجه الله تبارك وتعالى، وقد قال في قصيدة يرثي فيها ابن أخته:

يَفْنَـــى وَيُفْنِـــي دَهْرُنَـــا وَصُـــرُوفِه مِـــنْ طَـــارِقٍ أَوْ رَائِـــحٍ أَوْ غَـــادِ[٣]

حيث كرَّر صيغة اسم الفاعل في قوله: (**طَارِقٍ** –**رَائِحٍ** –**غَادِ**) وذلك لاثبات صفة اللاثبات في هذه الدنيا فلا يبقى حال على ما كان عليه، فاستمرارية الفناء مستمرة، فتكون الحياة محطة للإنسان يخرج منها ويأتي إليها آخرون في غدوٍ ورواح.

ومن ذلك قوله في مدح المعتمد:

هُمَـــامٌ يَهُـــزُّ الملـــكُ عِطْفَيـــهِ كُلَّمَـــا عَـــلَا النَّـــاسُ مِنْـــهُ كَعْـــبُ أَرْوَعَ مَاجِـــدِ

تَلَاقَـــى المُلُـــوكُ الغُـــرُّ حَـــولَ سَـــرِيرِهِ فَمِـــن رَاكِـــعٍ مُغْضِـــيْ الجُفُـــونِ وَسَـــاجِدِ

يَكُفُّـــونَ أَبْصَـــاراً لَهُـــم عَـــنْ سُـــمَيدَعٍ تُـــدِيمُ إِلَيـــهِ الشَّـــمسُ نَظْـــرَةَ حَاسِـــدِ

إِذَا اقْتَـــادَ جَيْشَـــاً سَـــاطِعَ النَّقْـــعِ أَنْـــذَرَتْ طَلَائِعُـــهُ جَـــيْشَ العَـــدُوِّ المُكَابِـــدِ[٤]

فقد كرر صيغة اسم الفاعل في أكثر من موضع في الأبيات السابقة في قوله: (**مَاجِدِ**–**رَاكِعٍ** –**وَسَاجِدِ**–**حَاسِدِ**–**سَاطِعَ** –**المُكَابِدِ**) ما ساهم في إبراز جرس موسيقي يشدّ المستمع إليه، وساهم في إبراز معالم الصورة التي يرسمها في القصيدة، من مجده الذي هو فيه واحتفاء الملوك به، وحسد الشمس له.

وقال في رثاء الشريف الفهري:

فَـــلَا قَابِـــلٌ هَجْـــراً، وَلَا مُضْـــمِرٌ أَذَىً وَلَا مُخْلِـــفٌ وَعْـــداً، وَلَا مَـــانِعٌ رِفْـــدَا[٥]

---

[١] اللباب: محمد السَّراج، ص٥٣.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٥٩.

[٣] ديوان ابن حمديس: ص ١٢٠.

[٤] ديوان ابن حمديس: ص ١٣٦.

[٥] ديوان ابن حمديس: ص ١٦٥.

وقد كرّر اسم الفاعل أربع مرات في قوله: (**قَابِلٌ –مُضْمِرٌ –مُخْلِفٌ –مَانِعٌ**) حيث ينفي انتسابه لهذه الأفعال السيئة، فهو بعيد كل البعد عن قبول الهجر وإضمار الأذى للآخرين، ولا يخلف وعداً قطعه، أو يمنع خيراً يُمّدُّ به الناس.

وقال في مدح علي بن يحيى:

تَخِـــذَ الجُنُـــودَ مِـــنَ الأُسُـــودِ فَوَارِسَـــاً   مِـــنْ ضَـــارِبٍ أَوْ طَـــاعِنٍ أَوْ رَامِ[١]

فهو يمدحه بشجاعة جنوده وتنوع فنونهم القتالية، فقد كرّر صيغة اسم الفاعل: (**ضَارِبٍ – طَاعِنٍ –رَامِ**) ليفيد التنوع في الفنون التي يتقنها هؤلاء الجنود، وفصّل مهاراتهم بعد تصريحه بشكل مجمل بشجاعتهم التي تشبه شجاعة الأسود.

ومن ذلك قوله في مدح علي بن يحيى، الذي فاض عطاؤه على الناس حتى لم يعد هناك أحد يمد يده، فكأنه قد قتل الفقر بكرمه وجوده، وهو يحكم بين الناس بالعدل، فيكون حليماً على الخصوم حتى يحكم بينهم.

القَاتِـــلُ الفَقْـــرَ بِسَـــيفِ الغِنَـــى   بِحَيـــثُ حَـــدَّاهُ لَـــهُ رَاحَتَـــانِ

وَالثَّابِـــتُ الحلـــمِ إِذَا مَـــا هَفَـــتْ   لَـــهُ مِـــنَ الحلْـــمِ هِضَـــابُ الرِّعَـــان[٢]

لقد كرر صيغة اسم الفاعل في قوله: (**القَاتِلُ –الثَّابِتُ**) ليدلل على استمرارية هذه الصفات التي يفعلها، وكذلك ساهم التكرار في تهذيب الإيقاع الداخلي في الأبيات حيث يكوّن موسيقى داخلية رائعة الحسن.

من خلال العرض السابق للتكرار وأنواعه وخواصه في شعر ابن حمديس يُلاحظ اهتمام الشاعر بهذه الخاصة، التي تُثري النص الأدبي بدلالاتها المعنوية والموسيقية التي تضيفها إلى النص، فالتكرار ظاهرة يُمكن أن يُستفاد من قيمتها الجمالية بمقدار الحاجة إليها، وبدون مبالغة، لأجل أن تؤدي وظيفتها في النص الأدبي بشكل مقبول، كما يقول في ذلك الجاحظ: " ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه. وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص"[٣]؛ لذلك يجب ألا يُبالغ في توظيف التكرار، إلا لحاجة، وهو عند ابن حمديس مقبول يثري النص من جميع النواحي الشكلية والمعنوية.

---

[١] ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٦.

[٢] ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٧.

[٣] البيان والتبيين: الجاحظ، ج١، ص١٠٥.

ثالثاً: المحسنات اللفظية

ومما يسهم في ظهور الموسيقى الداخلية في النص، اهتمام الشاعر بتوظيف المحسنات اللفظية من جناس وطباق ومقابلة والتي تزيد من الجمال الإيقاعي في النص بما تحمله من دلالات تعبيرية، وجرس في الألفاظ ونغم من تكرار الحروف في الجناس، أو انعكاس المعنى في المقابلة والتضاد، هذا الاهتمام الذي انتبه إليه الشعراء نابع من اهتمام النقاد والبلاغيين أنفسهم في هذه القضية(١)، وقد امتزجت أبيات ابن حمديس بالكثير من هذه المحسنات اللفظية التي أولاها اهتماماً كبيراً لتنسجم في شعره بدون تكلف، ومنه قوله:

وَجَلِيلٌ مُصَابُ أَحمَدَ لَكِنْ   يُصْبِرُ النَّفْسَ لِلجَلِيلِ الجَلِيلُ(٢)

ويظهر في البيت الجناس في قوله (للجليل) و(الجليل)، حيث تشير الأولى إلى الحادث العظيم الذي يؤثر في حياة الإنسان فيوصف الحادث بأنه حادث جلل أو مصاب جلل أي عظيم، أما كلمة الجليل الثانية فهي تعني الإنسان الجليل الذي يكتسب العظمة والجلال بما يجده في حياته من أمور عظيمة ويتخطاها بتحدٍ وثبات وصمود.

ومن ذلك قوله في وصف المحبوبة وابتعادها عنه بسبب الشيب الذي اكتسى به شعره:

مِن أَينَ أَرجُو أَن أَفُوزَ بِسِلمِهَا   وَالحَربُ بَين شَبَابِهَا وَمَشِيبِي(٣)

وقد بنى الشاعر البيت على العلاقات الثنائية المتضادة التي تسهم في ظهور الطباق الذي يزيد بهاء البيت وجماله الفني، فتشكل كلمتي (سلم- حرب) وكلمتي (شباب- ومشيب) علاقات ثنائية من خلال الطباق والتي تظهر في بروز الصراع بين عهدين عهد الشباب وما فيه من نضارة وقوة وجمال وعهد الشيخوخة وما فيه من أفول لمظاهر الجمال والقوة، والصراع بينهما في حرب دائمة لا تنتهي بالسلم لأن هذا الصراع بين الشباب والشيخوخة متصل بلا انقطاع.

ومنه قوله في رثاء القائد أحمد بن إبراهيم مسلّماً إلى الحالة التي يؤول إليها الإنسان من الموت والفناء:

حَرَكَاتٌ إِلَى السّكُونِ تَؤُولُ   كُلُّ حَالٍ مَعَ اللَّيَالِي تَحُوْلُ(٤)

وفي البيت تظهر علاقة الطباق بين كلمتي (الحركات- والسكون) وهي تتناسب مع الحالة التي يعبر بها الشاعر عن قضية الموت والفناء التي هي المصير الحتمي للإنسان، فلا بد أن

(١) انظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف بكار، ص ١٩٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٨.

تسكن هذه الحركات الخارجة من البشر في يوم من الأيام وتقوم القيامة على كل شخص في الدنيا، وتظهر علاقة الجناس الناقص في كلمتي (تؤول- وتحول) حيث ينسجم هذا الجناس بإيقاعه الداخلي الذي صنعه من خلال تكرار الحروف التاء والواو واللام، مع الموسيقى الخارجية خاصة القافية التي تنتهي باللام، وهي التي تمثل حالة الهدوء والسكون الذي يكون عليه الميت والتي يرسخها تكرار حرف اللام في النص والذي تكرر ثماني مرات تقريباً، والذي يرسخ معالم الهدوء والسكينة التي يبرزها الشاعر في بداية القصيدة.

كما كان للمقابلة دور بارز في إظهار العلاقات بين الجمل والتي تسهم في تحقيق الإيقاع الداخلي في النص، ومنه قوله في رثاء عمر الشاعر الزكرمي:

فَلَسْـــــتَ مُنَعَّمَـــــاً بِيَـــــدَيْ حَبِيــــبٍ وَلا بِمُعَـــــذَّبٍ بِيَـــــدَي بَغِـــــيضِ[1]

وتتجلى في البيت علاقة المقابلة بين قوله (منعماً بيدي حبيب) و(معذب بيدي بغيض) وهي تزيد من الموسيقى الخفية في النص بما فيها من تقابل في المعنى واتفاق في الوزن بين كلمتي (حبيب – بغيض)، وكلمتي (منعّم – معذّب).

رابعاً: التماثل الحركي

وهو نوع من أنواع التكرار الذي يعتمد على تكرار التنوين وما يناسبه من حركات في نهاية كلمات متعاقبة في البيت، بحيث تسمح للأذن بالانتباه لهذه الموسيقى الداخلية الناتجة عن توالي النطق بالتنوين، الذي يلفظ على هيئة نون مصحوبة بغنة لطيفة تطرب لها الأذن، وتُلاحظ هذه الظاهرة في القرآن الكريم بشكل واضح كسورة العاديات التي تنتهي معظم آياتها بتنوين الضم أو الفتح، كما يتكرر في وسط حروفها حرف النون الذي ينسجم مع التنوين، فيعطي نغمة موسيقية تنتبه إليها الأذن، ويشعر بحلاوتها القلب، كما في سورة عبس في الآيات (٢٥-٣٢) من توالي تنوين الفتح، وغيرها من السور القرآنية التي تعتمد على وجود النغمة في فواصل الآيات.

مما سبق نستنتج أن للتنوين جرساً موسيقياً واضحاً، فإذا جاء هذا التنوين بشكل متتال في بيت واحد فإنه يزيد من القيمة الموسيقية والإيقاع الداخلي للبيت؛ وذلك لأن "التنوين والنون يصاحبان الغنة، وهي نغم شجي تعشقه الأذن وتلذه النفس، ولذلك يكثر دخوله في تركيب مفردات اللغة تطريباً وتشجية"[2].

وقد شكل التماثل الحركي في شعر ابن حمديس ظاهرة واضحة وبارزة المعالم، ومن ذلك قوله وهو يدعو الله ويتضرع إليه بأن يغفر ذنبه ويعفو عنه ويقبل توبته:

---

[1] ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٤.

[2] التكرير: عز الدين السيد، ص ١٢.

سَـــأَلْتُكَ يَــا مَــوْلَى المَــوَالِي ضَـــرَاعَةً وَقَـد يَضْـرَعُ العَبْـدُ الـذَّلِيلُ إِلَـى المَـوْلَى
لِتُصـــلِحَ لِـــي قَلْبَـــاً، وَتَغْفِـــرَ زِلَّـــةً وَتَقْبَـلَ لِـي تَوْبَـاً، وَتَسـمَعَ لِـي فِعْـلَا(١)

فجاء التماثل الحركي بتكرار تنوين الفتح في البيت الثاني في قوله: (**قَلْبَاً –زِلَّةً –تَوْبَاً – فِعْلَا**) وهي تظهر الشجن الذي يعتصر قلبه، وتظهر التضرع إلى الله في منطقه ودعائه، وهو يتلاءم مع نبرة الخوف والرجاء التي تتضح في دعائه، كما يتحقق في هذا البيت إلى جانب التماثل الحركي لون من التقسيم الموسيقي الذي يهب النص حيزاً واسعاً من الموسيقى.

وقال في مدح المعتمد بن عباد:

فَمِــنْ صَــدْرِهِ رَحِبَــاً وِمِــنْ وَجْهِــهِ سَــنَاً وَمِـنْ صِيتِهِ فَرْعَـاً، وَمِـنْ حَمْلِـهِ أَصْـلَا(٢)

ويتضح التماثل الحركي من خلال تكرار تنوين الفتح في قوله: (**رَحِبَاً –سَنَاً –فَرْعَاً –أَصْلَا**) وهو ما يعطي موسيقى تتلاءم مع معنى الرحب والسنا الذي يصف الشاعر به المعتمد.

وقال في مدح على بن يحيى:

وَمِــنْ عَــدَمٍ أَغْنَــى، وَمِــنْ حَيْــرةٍ هَــدَى وَمِـنْ ظَمَـإٍ أَرْوَى، وَمِـنْ مَـرَضٍ شَـفَى(٣)

ويظهر التماثل الحركي في تنوين الكسر في قوله: (**عَدَمٍ –حَيْرَةٍ –ظَمَإٍ –مَرَضٍ**) وهو يسهم في زيادة الموسيقى التي تتلاءم مع الموسيقى الناتجة عن التقسيم المقطعي، ليظهر الاحتراف الموسيقي عند ابن حمديس والأذن الموسيقية التي يمتلكها فيستطيع أن ينسج مثل هذه الموسيقى في أبياته.

وقال في وصف محبوبته التي شبه كل جزء منها بأداة من أدوات الحرب، لأنه عد العاشقين ضحايا لمعارك الحب، والتي تشبه تماماً المعارك الحربية التي ينتج عنها القتلى، فالحب معركة مصحوبة بالمخاسر في كثير من أحوالها:

فَـــــالرُّمحُ قَـــــدٌّ، وَالخِـــــدَاعُ تَـــــدَلُّلٌ وَالسَّــيفُ لَحْــظٌ، وَالنِّجَــادُ وِشَــاحُ(٤)

وقد جاء تنوين الضّمّ بشكل مكرر في كلمات متتالية في قوله: (**قَدٌّ –تَدَلُّلٌ –لَحْظٌ –وِشَاحُ**) وهو يتناسب مع حركة الضم التي تنتهي بها الكلمات السابقة لهذا التنوين، مما يعطي للصورة التي يرسمها حركة موسيقية مسموعة في الإيقاع الناتج عنها، ومرئية في التقسيم المقطعي الذي لجأ إليه لرسم هذه الصورة.

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٢.
(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٨.
(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٨.
(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٢.

خامساً: التقسيم الموسيقي

إن من أروع المظاهر الفنية التي يمكن ملاحظتها أثناء دراسة شعر ابن حمديس هي توظيفه للتقسيم الموسيقي الذي يهب النص عطاءً واسعاً من الموسيقى التي تجعله زاخراً ومفعماً بالإيقاع والحركة المنسجمين مع المعنى، فتطرب لهذه الموسيقى الأذن، وتطلب المزيد منها.

هذه الظاهرة الموسيقية التي اهتم ابن حمديس بها تعتمد على تقسيم البيت إلى وحدات مقطعية متساوية، تنسجم مع بعضها بحيث يقف المتلقي عند نهاية كل مقطع منها، فتُنتج موسيقى فائقة الروعة.

ومثل هذه الأبيات تتناثر كالدرِّ في قصائد متعددة من شعره، تُعلي من القيمة الموسيقية للنص، لكن هذه الظاهرة لا تشمل النص الأدبي كله، إنما تختص بأبيات محددة فقط، وذلك لأننا "لا نتوقع أن تكون القصيدة كلها مرصعة أو مصرعة؛ لأن الرتابة تخنق الحيوية الشعرية، ثم إنّ الموسيقى في البيت تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت إلى آخر، فوجب أن يختلف الإيقاع"(١).

ومن ذلك قوله في وصف مشاعره التي نتجت عن الحب والغرام، وما يؤول إليه الإنسان بعدهما، وما يحدث له إذا خسر صفقة الحب التي يعقدها:

فَبِنَـــــارِ الأَسَـــــى يُحـــــرَّقُ قَلْـــــبٌ وَبِمَـــاءِ الهَـــوَى يُغَـــرَّقُ مَـــدْمَعْ(٢)

يُلاحظ في البيت السابق اعتماد الشاعر على تقسيم البيت إلى أربعة مقاطع صوتية، لكل شطر مقطعان، بحيث يتساوى المقطع الأول من صدر البيت مع المقطع الأول من عجزه، والمقطع الثاني في الصدر، مع المقطع الثاني في العجز، وبذلك تنتج عن هذا التقسيم موسيقى تثري الموسيقى الخارجية للنص.

---

(١) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة، ص٨٠.

- الترصيع: هو مقابلة كل لفظة من صدر البيت، أو فقرة النثر، بلفظة على وزنها ورويها، وهو مأخوذ من مقابلة ترصيع العقد، كقوله تعالى: ﴿إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ﴾، انظر: خزانة الأدب وغاية الأرب: الحموي (تقي الدين أبو بكر بن علي الحموي، ت: ٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، الطبعة الأخيرة، (بيروت، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، ٢٠٠٤م)، ج٢، ص ٤٠٩.

- التصريع: هو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب، وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد، انظر: خزانة الأدب: الحموي، ج٢، ص ٢٧٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٤.

وعند تقطيع البيت بنظام المقاطع الصوتية:

فَبِنَـــــــارِ الأَسَـــــــى يُحـــــــرَّقُ قَلْـــــــبٌ

المقطع (١)						المقطع (٢)							
فَ	بِ	نَ اْ	رِ لْ	أَ	سَ ىْ	يُ	حَ رْ	رَ	قُ	قَ لْ	بُ نْ		
س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س		

وَبِمَـــــــاءِ الهَـــــــوَى يُغَـــــــرَّقُ مَـــــــدْمَعْ

المقطع (١)						المقطع (٢)							
وَ	بِ	مَ اْ	ءِ لْ	هَ	وَ ىْ	يُ	غَ رْ	رَ	قُ	مَ دْ	مَعْ		
س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س		

نلاحظ من النظام المقطعي السابق للبيت التماثل في المقاطع الصوتية للبيت حيث الإتفاق التام في المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة بين صدر البيت وعجزه، والمقاطع المفتوحة والمغلقة، في تماثل وانسجام تام، الذي يصنع الإيقاع الذي يتآلف مع موسيقى النص.

ومن ذلك أيضاً قوله في وصف محبوبته:

فَالقَضِـــــيبُ اهْتَــــزّ، وَالبَــــدْرُ بَـــدَا وَالكَثِيـــبُ ارْتَـــجَّ، وَالعَنْبَـــرُ فَـــاحْ(١)

ويظهر التقسيم الموسيقي واضحاً في البيت، حيث انقسم صدر البيت إلى مقطعين، وعجزه إلى مقطعين، ويتطابق المقطع الأول والثاني في الصدر مع المقطع الأول والثاني في العجز مع الترتيب، ويظهر هذا الانسجام في التقطيع من التماثل بين كلمني (فالقصيب – والكثيب)، وكذلك التماثل بين (اهتزّ –ارتجّ) في الوزن الصرفي وانتهاء كل منهما بالتضعيف، مما يخلق حالة من الانسجام الداخلي بين الكلمات المكونة لهذا البيت، فيصنع الموسيقى التي تناسب المعنى من الاهتزاز والارتجاج، والظهور، فتنتشر هذه الموسيقى وهذا الإيقاع كما يفوح العنبر من هذا البيت.

وفي القصيدة الخمرية السابقة نفسها، التي وصف فيها محبوبته، يتحف ابن حمديس المتلقي بتقسيم موسيقي فريد، يمثل الحالة التي يكون عليها من ينتشي بروعة الخمر، وما فيها من فرح ولهوٍ، فيقول:

بِاعْتِنَـــــاقٍ، مَـــا اعْتَنَقْنَـــــاهُ خَنَـــــىً وَالْتِـــزَامٍ، مَـــا الْتَزَمْنَـــاهُ سِـــفَاحْ(٢)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

ونجده قد قسّم البيت إلى أربعة مقاطع صوتية متطابقة، فالمقاطع (باعتناقٍ – والتزامٍ) متساوية في الوزن الصرفي، وتنتهي بتنوين الكسر، والمقطعان المتبقيان ينسجمان في تماثلهما، مما يصنع الموسيقى التي تناسب المقام الذي يقول فيه الشاعر نصه.

ومن ذلك أيضاً وصفه للمحبوبة أيضاً:

فَالقَوَامُ الغُصْنُ، وَالرِّدْفُ القِنَا وَالأُقَاحُ الثَّغْرُ، وَالطَّلُّ الرُّضَابُ[1]

ونلاحظ المقاطع المتساوية في البيت، وتآلفها مع حركة الضم التي تنتهي بها معظم الكلمات في البيت، وانتهاء الشطر الأول بحرف المد، والشطر الثاني، بحرف المد الذي يسبق حرف الباء، مما يساعد في امتداد النفس عند انتهاء كل شطر، فيتناسب مع معنى التشبيه الذي يمزج فيه الشاعر بين الحسن والرقة وبين المعالم الطبيعية وما بينهما من أوجه في التشابه.

وقال في وصف الأثر الذي يجده من الخمر، التي تذهب همومه، ويستجير بها من مصائب هذه الدنيا ليخفف عن الانفعالات النفسية التي يشعر بها

إِذَا جَارَ هَمُّ الفَتَى وَاعْتَدَى رَأَيتَ بِهَا نَفْسَهُ مُسْتَجِيرَه

فَتَرْوِي صَدَاهُ، وَتُدنِيْ مُنَاهُ وَتُرْدِي أَسَاهُ، وَتُحِيِي سُرُورَهْ[2]

يُلاحظ في البيت الثاني المقاطع الصوتية المتساوية، التي تبدأ بالفعل المضارع المقرون بحرف عطف، ليفيد استمرارية هذه الأفعال وهذا التأثير الذي تصنعه الخمر في نفس شاربها، وانتهاء المقاطع الثلاثة الأولى بالكلمات الممدودة التي تنتهي بألف المد الملحقة بالهاء المضمومة التي توصل حرف الواو، فيمدّ القارئ في صوته في نهاية كل مقطع، ثم ينتج الهمس الناتج من قراءة حرف الهاء، فتتكون لوحة موسيقية فنية، وفي نهاية البيت، نجده يقفل هذه اللوحة بحرف المد الواو، والمنتهي بالهاء الساكنة وكأنها قفل يقفل بها البيت، فيتأثر السامع بهذه الموسيقى التي تتلاءم مع النشوة التي يصفها الشاعر في حديثه عن تأثير المشروب.

من خلال ما سبق عرضه، نلاحظ المؤثرات المتعددة في التشكيل الموسيقي والإيقاعي في شعر ابن حمديس، حيث يتميز شعره بشكل خاص بالموسيقى العذبة، والحركة والحيوية التي تنتج عن التكرار والتقسيم الموسيقي، والتماثل الحركي، وهي أدوات تساهم في إثراء الجانب الموسيقي في النص الأدبي، ولذلك فـ"إن ما يميز الشعر للوهلة الأولى... من حيث المظهر، موسيقاه وطريقة

---

(1) ديوان ابن حمديس: ص ٦٤.

(2) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٤.

كتابته رعاية لهذا الجانب الإيقاعي، وقد أكدت تجربة الإنسانية في كل العصور وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى، وقد اهتم كثير من النقاد بتعليل نشأة الوزن وأهميته"(١).

ولقد اعتنت هذه الدراسة في هذا الفصل بدراسة الألفاظ والحروف ودلالاتها الموسيقية التي تضيفها إلى النص، فتسهم في إنتاج الموسيقى الداخلية التي تزيد من القيمة الجمالية للنصوص الأدبية، هذه الألفاظ والكلمات التي لا يمكن إغفال قيمتها في النص؛ لأنَّ "الكلمة صوت، فائدته الأساسية التامة هي الدلالة على معناه، والحروف في أي وضع ومن أي جنس قد اتخذت شكلاً يميز معنى عن معنى، مع رعاية اليسر على اللسان والسمع"(٢).

---

(١) الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، ص١٩.

(٢) التكرير: عز الدين السيد، ص ٣٥.

الخاتمـــــــة

الخاتمة

الحمد لله الذي منّ علي بإتمام هذا البحث، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين، وبعد...

اهتمت هذه الدراسة بالخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي من خلال الدراسة الأسلوبية، التي حاولت أن تمتد في ثنايا شعره لتكشف عن شخصيته المتميزة، وتصطبغ بصبغته فتشير إليه، لتحكي قصة إبداعه وفنه، التي يستطيع المتلقي أن يقرأها في شعره، وأن يستشعر بكل العواطف التي كان يشعر بها ابن حمديس حينما ينظم قصائده في الحزن أو الغزل أو المدح أو غيرها من الأغراض التي تتنوع العاطفة فيها.

وقد اعتنت هذه الدراسة التي تناولت شعر ابن حمديس من خلال المنهج الأسلوبي، بدراسة أهم الحقول الدلالية التي تظهر بوضوح في شعره، وتعكس نظرته فيها، وقد تنوعت هذه الحقول ما بين وحقل السلم والحرب، وحقل الغربة والحنين، وحقل الشباب والشيب، وحقل العذاب والحزن، وحقل الخمر، وحقل الألوان، ودور كل حقل من هذه الحقول في حياته وأثره في شعره، حيث استكشفت الدراسة نظرته إلى هذه الحقول فهو غريب يعيش في غربته لكنه يتألم كل الألم لبعده عن وطنه، ويتمنى لو عاد شاباً يستطيع أن يدافع عن وطنه، لكن الغربة شيبته وأنهكت صحته، فلم تعد النساء تهتم بشيخ شاب شعره، فلجأ إلى الخمر رغم أنه في غير موضع أصرّ على أنه يصف الراح ولا يشربها، وأنه يتورع عن شربها، وإن كان قد شربها يوماً فإن الله غفار ذنوب التائبين.

كما تناولت الدراسة البنية التركيبية التي تنتظم الجملة الشعرية على أساسها من خلال التقديم والتأخير وأثرهما في المعنى، والحذف ودلالاته في هذه الجملة، وأثر الشعراء الآخرين في شعره، وتناصه مع القرآن الكريم الذي يبرز ثقافته الدينية واطلاعه على التاريخ الإسلامي والعربي مما جعله قادراً على استحضار المعالم التاريخية بدلالاتها المعنوية في شعره من خلال تقانة

التناص، كما كان للأساليب الإنشائية والخبرية دور في هذه الدراسة التي كشفت عبر الإحصاء عن الخصائص العامة للأساليب التي تتوارد بنسبها المتفاوتة في شعره، والأغراض البلاغية التي تخرج إليها الأساليب الإنشائية من الأمر والاستفهام والنهي والنداء والتمني.

وقد اعتنت الدراسة ببحث الصورة الفنية البيانية في شعره، ومصادر هذه الصورة التي ارتكز ابن حمديس عليها في صياغة شعره، من تجاربه الشخصية في حياته، وغربته التي علّمته الكثير عن حب الوطن فصنعت منه شاعراً فذا، وتجوله بين المناطق الطبيعية التي ساهمت في نقاء الذهن الذي استطاع أن يبدع في أجمل الصور الوصفية التي تميز بها عن كثير من الشعراء، وأدواته البلاغية التي يستخدمها في رسم هذه الصور من تشبيه واستعارة تصريحية أو مكنية، وكناية ومجاز، ودورها في زيادة جمال الأسلوب الأدبي عنده.

وقد خُتمت الدراسة ببحث الموسيقى الشعرية التي يعتمد عليها ابن حمديس، التي تتوافق مع الأوزان العروضية التي وضعها الخليل، وما حدث فيها من زحافات وعلل، يخرج بها نفسه عن الزلل في التركيب والمعنى ليحافظ على الموسيقى الخارجية، والقافية وتنوعها حسب الموضوعات الشعرية، وأثرها في ثراء الموسيقى الخارجية، التي يترنم بها المتلقي فتطرب لها أذنه، ولم تقتصر الدراسة على الموسيقى الخارجية بل تناولت الإيقاع الداخلي والعوامل التي تساهم في تشكله من دراسة المقاطع الصوتية وأثرها في زيادته، والتكرار بأنواعه المختلفة وما يفيده من قيمة موسيقية تنسجم مع الموسيقى الخارجية فتدل على تفنن المبدع في إنتاجها ورصفها لتخرج في أبدع حلة، وأبهى نظمٍ شعري، ترهف الأذن لسماعه وتتآلف مع النغم الذي يصدح منه معبراً عن المعنى الذي يتناوله الشاعر في قصيدته.

بعد هذه الرحلة الطويلة والممتعة في دراسة الخطاب الشعري عند ابن حمديس فقد رصدت الدراسة أهم النتائج التي توصلت إليها على النحو التالي:

١. يعدّ شعر ابن حمديس الصقلي صورة صادقة معبرة عن مراحل حياته المختلفة، فتتمثل فيه المقولة "الشعر ديوان العرب"، فالدارس لحياة ابن حمديس يستطيع أن يقف على نقاطها الرئيسية وتفصيلاتها ومتابعتها من خلال شعره، لأنه يمثّل الراصد الرئيس لمراحل حياته، وأهم المواقف والمحطات المؤثرة في نفسه وفي إنتاجه الأدبي.

٢. سعى ابن حمديس إلى المكانة الأدبية والشهرة من خلال إنتاجه الأدبي والمميز، حباً للعلو والسمو، لا جمعاً للمال والثروة، فقد كان في آخر حياته فقيراً باع غلامَه ببعض الدراهم ليعيش بها، حتى مات وهو لا يمتلك شيئاً من النقود.

٣. يكتنز شعر ابن حمديس بعاطفة صادقة تعبر عن أفكاره ومشاعره، وتترك أثرها على المتلقي، فيبكي لبكائه ويفرح لفرحه.

٤. تشكل المحاور الدلالية التي وظفها ابن حمديس في معجمه الشعري أساسات بارزة للكشف عن المخزون اللغوي الذي يمتلكه الشاعر، الذي يعطي مترادفات متعددة بعيداً عن المعنى المعجمي لها، بحيث يمكن من خلال هذه المحاور الوقوف على التجارب النفسية والحياتية التي مرّ بها الشاعر في حياته، وكان أبرز هذه المحاور تداولاً في أشعاره محور السلم والحرب، الذي يظهر الأجواء المتوترة في تلك الفترة الزمنية التي عاشها ابن حمديس في صقلية، والأندلس، وإفريقيا.

٥. تعدّ قضية الوطن من القضايا المهمة في حياة ابن حمديس، فأظهرت أشعاره قضية الوطن الغائب الذي يتربص به الأعداء فيتهاوى بين أيديهم، فيبكي ضياعه، ويرثي تمزّقه، فبرزت وطنيته المتّقدة التي تحرّق فيها قلبه شوقاً إلى وطنه.

٦. غلبة الحزن على شعره لدواعيه المتعددة التي أحاطت به من كل جانب؛ فالوطن مغتصب، والغربة مرة، وفراق الأهل والأحبة لا يحتمل، والعمر أدبر وخلّف وراءه الشيب يغزو رأسه، ثم سقوط مملكة آل عباد، وسقوط صقلية بأكملها في أيدي النورمان.

٧. تداول الشاعر بعض الألفاظ المعرّبة التي يلجأ لتوظيفها لاقترانها ذهنياً بمعاني محددة وشيوع استخدامه لها، التي قد لا تؤديه الألفاظ العربية بالمعنى العميق والدقيق المطلوب، أو بالمعنى الذي تحدده الكلمة المعربة.

٨. تشيع في شعره الألفاظ الغريبة التي يستدير حولها نطاق من الغموض والإبهام، فيصعب على المتلقي تفسيرها وفهمها، ويرجع ذلك إلى اكتسابه للثقافات المختلفة بين الأمم التي هاجر إليها.

٩. ساهمت الأساليب الإنشائية بخروجها إلى أغراضها البلاغية، في إثراء أسلوب ابن حمديس بحيث أسهمت في تطوير البنية التركيبية، وقد حظي أسلوب الاستفهام بنصيب وافر في شعره، وكأنه يُظهر الحيرة التي يواجهها الإنسان في حياته، والتساؤلات التي يبحث عنها لبسط الأمور الأكثر تعقيداً في نواحي الحياة.

١٠. أبرزت دراسة التناص في شعره ابن حمديس تأثره بالأدباء الجاهليين، وأدباء المشارقة، فكان يصرح بذكر أسمائهم، أو يأخذ منهم بعض المعاني لينظمها في قصائده، أو يفتخر بعلو منزلة إبداعه الشعري أمام شعرهم.

١١. تأثر ابن حمديس بالقرآن الكريم في شعره بشكل واضح، مما يدل على ثقافته الدينية الواسعة،، التي استطاع أن يستحضرها في مواقف كثيرة في شعره.

١٢. برزت قدرة ابن حمديس وبراعته في تشكيل الصور الجمالية والتفنن في رسمها من خلال نقلها من الواقع إلى عالم الشعر بطريقة تخيلية تشير إلى ذوق رفيع يتمتع به المبدع، متكئاً في ذلك على أدوات البيان المختلفة من فنون البلاغة العربية.

١٣. استقى الشاعر مصادر التصوير الفني من تجربة ذاتية يصورها للمتلقي بلإبداعٍ متقن، ومن الطبيعة التي بعثت في شعره الحياة، وثقافة أجهد نفسه في إكتسابها، ليجعل شعره قطعاً فنية فريدة نسجها بالتجربة الصادقة، ولونها بألوان الطبيعة الزاهية، وزينها بثقافته الواسعة.

١٤. يمتلك ابن حمديس مهارة في صناعة الموسيقى الشعرية، فظهر إبداعه في شعره المفعم بالموسيقى العذبة التي تنسجم مع الموقف والمعنى الذي يتناوله، وتعبر عنه بصدق من خلال إيقاع متناسق يبعث الحياة في النص، كما في قصيدته التي يرثي بها جاريته "جوهرة"، فهي تكتنز بالتعبيرات الموسيقية التي تعبر عن حالته الشعورية الحزينة، التي أظهرتها دراسة المقاطع الصوتية للقصيدة.

١٥. تعددت الأوزان الشعرية التي استخدمها ابن حمديس في شعره، حيث استخدم ثلاثة عشر بحراً من بحور الشعر، ويمكن اعتبار ذلك قوة في شاعريته، حيث لا يستطيع كثير من الشعراء أن يكتبوا بمثل هذه الغزارة الشعرية على هذا العدد من البحور.

١٦. يعدّ التكرار سمة أسلوبية ظاهرة في شعر ابن حمديس، فكثيراً ما يكرر المعنى نفسه في غير قصيدة، مع تغيير التراكيب، وكثر ذلك في مدحه للملوك خاصة طرحه لصفة الكرم، التي تناولها بالمعنى ذاته وفي سياقات تركيبية متقاربة، مستخدماً البحر كعنصر أساسي في موضعها المتعددة.

كانت هذه أهم النتائج التي تم التوصل إليها من خلال هذه الدراسة، والتي تناولت الخطاب الشعري عند ابن حمديس من خلال الدراسة الأسلوبية، والتي يمكن من خلالها التوصل إلى بذور جديدة لأبحاث ودراسات يوصي الباحث زملاءه من بعده بتناولها، منها:

أ- الاهتمام بدراسة البنية الإيقاعية في شعر ابن حمديس، فهو كنز في هذا الجانب بما يحتويه من قضايا موسيقية يمكن أن تجتمع لتكون بحثاً مستقلاً يفيد الدارسين من بعد، لكنه يحتاج إلى صبر وحزم لما سيبذله الباحث من جهد ووقت في هذه القضية.

ب-الاهتمام بشعر الغربة والحنين في الأدب الأندلسي، فهو ذو نطاق واسع يستطيع الباحثون أن يتناولوه من خلال الدراسة الأسلوبية ضمن إطار زمني محدد، ليكشفوا عن أهم الملامح الأسلوبية المميزة في هذا الشعر، خاصة أن الكثير من الدراسات قد تناولت هذا الشعر بالدراسة التاريخية، دون التطرق إلى دراسة خصائصه الأسلوبية.

والله أسأل أن أكون قد وفقت في هذا البحث،

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياُ: المعاجم اللغوية:

١. **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية:** الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ت: ٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الرابعة، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧م).

٢. **القاموس المحيط:** الفيروزآبادي (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، ت:٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م).

٣. **المعجم الوسيط:** مجمع اللغة العربية بالقاهرة، د.ط، (القاهرة، دار الدعوة، د.ت).

٤. **لسان العرب:** ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، ت: ٧١١هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار صادر، ١٤١٤هـ).

٥. **مختار الصحاح:** الرازي (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، ت: ٦٦٦هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، الطبعة الخامسة، (بيروت صيدا، المكتبة العصرية الدار النموذجية، ١٩٩٩م).

٦. **تاج العروس من جواهر القاموس:** الزبيدي (محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، الملقّب بمرتضى الزَّبيدي، ت: ١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، د.ط، (د.ق، دار الهداية، د.ت).

٧. **تهذيب اللغة:** الأزهري (محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور، ت: ٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م).

ثالثاً: الدواوين الشعرية:

٨. **شرح ديوان المتنبي:** ناصيف اليازجي، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت).
٩. **شرح ديوان امرئ القيس:** الأعلم الشنتمري، د.ط، (الجزائر، الشركة الوطنية، ١٩٧٤م).
١٠. **ديوان ابن حمديس:** عبد الجبار بن حمديس، (ت:٥٢٧هـ)، تحقيق: إحسان عباس، د.ط، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٠م).
١١. **ديوان أبي العتاهية:** أبو العتاهية (إسماعيل بن القاسم أبو العتاهية، ت:٢١١هـ)، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت).
١٢. **ديوان البحتري:** تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار المعارف، د.ت).
١٣. **ديوان ذي الرمة:** تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، د.ت).
١٤. **نقائض جرير والأخطل:** تأليف أبي تمام، د.ط، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٢٢م).

رابعاً: الكتب العربية:

١٥. **أبجد العلوم:** صديق حسن خان، الطبعة الأولى، (د.ق، دار ابن حزم، ٢٠٠٢م).
١٦. **آثار البلاد وأخبار العباد:** القزويني (زكريا بن محمد بن محمود القزويني، ت: ٦٨٢هـ)، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت)، ص٢١٥، معجم البلدان: الحموي.
١٧. **الأدب الأندلسي التطور والتجديد:** محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، (بيروت، دار الجيل، د.ت).
١٨. **أسرار البلاغة:** الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الجرجاني، ت: ٤٧١هـ)، ضبط وتعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، ، دار المدني، د.ت).

١٩. **الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية):** أحمد الشايب، الطبعة السابعة، (مصر، مكتبة النهضة، ١٩٧٦م).

٢٠. **الأسلوبية:** بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، الطبعة الثانية، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م)

٢١. **الأسلوب والأسلوبية** بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام: عدنان علي النحوي، الطبعة الأولى، (المملكة العربية السعودية، دار النحوي، ١٩٩٩م)

٢٢. **الأسلوبية (وثلاثية الدوائر البلاغية):** عبد القادر عبد الجليل، الطبعة الأولى، (عمّان، دار صفاء، ٢٠٠٢م).

٢٣. **الأسلوبية في النقد العربي الحديث** (دراسة في تحليل الخطاب): فرحان الحربي، الطبعة الأولى، (بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٣م).

٢٤. **الأسلوبية (الرؤية والتطبيق):** يوسف أبو العدوس، الطبعة الثانية، (عمّان، دار المسيرة، ٢٠١٠م).

٢٥. **أصول النقد الأدبي:** طه أبو كريشة، الطبعة الأولى، (لونجمان، الشركة المصرية العالمية، ١٩٦٦م).

٢٦. **الأصوات اللغوية:** إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، (مصر، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٩م).

٢٧. **الأصول الفنية للشعر الجاهلي:** سعد إسماعيل شلبي، د.ط، (د.ق، دار غريب، د.ت).

٢٨. **إعجاز القرآن:** الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب، ت: ٤٠٣هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، الطبعة الخامسة، (مصر، دار المعارف، ١٩٩٧م).

٢٩. **الأعلام:** الزركلي (خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، ت: ١٣٩٦هـ)، الطبعة الخامسة عشرة، (بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م).

٣٠. **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك:** ابن هشام (عبد الله بن يوسف بن أحمد جمال الدين، ت: ٧٦١هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت).

٣١. **الإيضاح في علوم البلاغة:** القزويني (محمد بن عبد الرحمن بن عمر، ت: ٧٣٩هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الجيل، د.ت).

٣٢. **الإيقاع في الشعر العربي:** عبد الرحمن آلوجي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الحصاد، ١٩٨٩م).

٣٣. **البحث الأدبي واللغوي** (طبيعته، مناهجه، إجراءاته): نبيل خالد أبو علي، الطبعة الأولى، (غزة، دار المقداد، ٢٠٠٧م).

٣٤. **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث:** رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣م).

٣٥. **البداية والنهاية:** ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، (مصر، دار هجر، ٢٠٠٣م).

٣٦. **البديع في نقد الشعر:** أسامة بن منقذ (أبو المظفر مجد الدين أسامة بن مرشد بن منقذ، ت: ٥٨٤هـ)، تحقيق: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، د.ط، (الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة، د.ت،).

٣٧. **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة:** عبد المتعال الصعيدي، الطبعة السابعة عشرة، (القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٥م).

٣٨. **البلاغة العربية:** عبد الرحمن بن حسن الدمشقي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار القلم، بيروت، الدار الشامية، ١٩٩٦م).

٣٩. **البلاغة والأسلوبية:** محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٤م).

٤٠. **بناء القصيدة في النقد العربي القديم:** يوسف حسين بكار، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٣م).

٤١. **البيان والتبيين:** الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، د.ط، (بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٤٢٣هـ).

٤٢. **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام:** الذهبي (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي، ت: ٧٤٨هـ)، تحقيق: عمر التدمري، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م).

٤٣. **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٨م).
٤٤. **تاريخ العرب القديم:** توفيق برو، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الفكر، ٢٠٠١م).
٤٥. **تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس:** خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٠م).
٤٦. **التعريفات:** الجرجاني (علي بن محمد الجرجاني، ت: ٨١٦هـ)، تحقيق: مجموعة من العلماء، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م).
٤٧. **التكرير بين المثير والتأثير:** عز الدين علي السيد، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ١٩٧٨م).
٤٨. **التكملة لكتاب الصلة:** ابن الأبار(محمد بن عبد الله بن أبي بكر البلنسي، ت: ٦٥٨هـ)، تحقيق: عبد السلام الهراس، د.ط، (لبنان، دار الفكر، ١٩٩٥م).
٤٩. **التناص والتلقي:** محمد الجعافرة، الطبعة الأولى، (د.ق، دار الكندي، ٢٠٠٣م).
٥٠. **ثقافة الأسئلة:** عبد الله الغذامي، الطبعة الثانية، (الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م).
٥١. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم:** د. محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى (مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٥م).
٥٢. **جمهرة الأمثال:** العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، ت: ٣٩٥هـ)، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت).
٥٣. **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع:** أحمد الهاشمي، د.ط، (بيروت، المكتبة العصرية، د.ت).
٥٤. **الجامع لأحكام القرآن** (تفسير القرطبي): القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد شمس الدين القرطبي، ت:٦٧١هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، الطبعة الثانية، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م).
٥٥. **الجملة في الشعر العربي:** محمد عبد اللطيف، الطبعة الأولى، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٠م).

٥٦. **الحيوان:** الجاحظ (عمرو بن بحر أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ).

٥٧. **حروف المعاني والصفات:** الزجاجي (عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي الزجاجي، أبو القاسم، ت: ٣٣٧هـ)، تحقيق: علي توفيق الحمد، الطبعة الأولى، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م).

٥٨. **خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني:** محمد محمد أبو موسى، الطبعة السابعة، (القاهرة، مكتبة وهبة، د.ت).

٥٩. **خريدة القصر وجريدة العصر** (قسم شعراء المغرب والأندلس): الأصبهاني (عماد الدين الكاتب الأصبهاني، محمد بن محمد صفي الدين، ت: ٥٩٧هـ)، تحقيق آذرتاش آذرنوش، د.ط، (تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١م).

٦٠. **الخصائص:** ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة، د.ت).

٦١. **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية:** عبد الله الغذامي، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨م).

٦٢. **دراسات في النص والتناصية:** محمد خير البقاعي، الطبعة الأولى، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨م).

٦٣. **دلائل الإعجاز:** الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، ت: ٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٩٩٢م).

٦٤. **دولة الإسلام في الأندلس:** محمد عبد الله عنان، الطبعة الرابعة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م).

٦٥. **رسائل الجاحظ:** الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، د.ط، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٤م).

٦٦. **الروض المعطار في خبر الأقطار**: الحِميرى (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِميرى، ت: ٩٠٠هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، (بيروت، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠م).
٦٧. **سر الفصاحة**: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (المتوفى: ٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
٦٨. **سنن الترمذي**: الترمذي (محمد بن عيسى بن أبو عيسى، ت: ٢٧٩هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون، الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٧٥م).
٦٩. **شعراء العرب والمغرب والأندلس**: يوسف عطا الطريقي، د.ط، (عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م).
٧٠. **الشعر العربي المعاصر** (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت).
٧١. **صحيح مسلم**: مسلم (مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، ت: ٢٦١هـ) تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت).
٧٢. **صلاح الدين الأيوبي وجهوده** في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس: عَلي محمد الصَّلاَّبي، الطبعة الأولى، (بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٨م).
٧٣. **الصورة الأدبية في القرآن الكريم**: صلاح عبد التواب، د.ط، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٥م).
٧٤. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**: جابر عصفور، الطبعة الثالثة، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م).
٧٥. **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**: العلويّ (يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ، ت: ٧٤٥هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العنصرية، ١٤٢٣هـ).
٧٦. **علم الأسلوبية والبلاغة العربية**: سحر سليمان عيسى، الطبعة الأولى، (عمّان، دار البداية، ٢٠١١م).

٧٧. **علم الأسلوبية والبلاغة:** سميح أبو مغلي، الطبعة الأولى، (عمّان، دار البداية، ٢٠١٢م).

٧٨. **علم العروض والقافية:** عبد العزيز عتيق، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت).

٧٩. **علم نفس النمو من الجنين إلى الشيخوخة:** عادل عز الدين الأشول، د.ط، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت).

٨٠. **عيار الشعر:** ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، ت: ٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز المانع، د.ط، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م).

٨١. **العرب في صقلية:** إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٥م).

٨٢. **العروض والقافية:** عبد الخالق العف، د.ط، (غزة، مكتبة آفاق، ٢٠٠٤م).

٨٣. **العقد الفريد:** ابن عبد ربه (أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، ت: ٣٢٨هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٤هـ).

٨٤. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه:** القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ت:٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الجيل، ١٩٨١م).

٨٥. **فن الأسلوب (دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية):** حميد آدم ثويني، الطبعة الأولى، (عمّان، دار صفاء، ٢٠٠٦م).

٨٦. **الفن ومذاهبه في الشعر العربي:** شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشر، (القاهرة، دار المعارف، د.ت).

٨٧. **في التعريب والمعرب:** ابن بَرّي (عبد الله بن بَرّي بن عبد الجبار المقدسي الأصل المصري، ت: ٥٨٢هـ)، تحقيق: إبراهيم السامرائي، د.ط، (بيروت، مؤسسة الرسالة، د.ت).

٨٨. **في النقد الأدبي:** شوقي ضيف، الطبعة السادسة، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢م).

٨٩. **قضايا الشعر المعاصر:** نازك الملائكة، الطبعة الثامنة، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩م).

٩٠. **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث:** محمد زكي العشماوي، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت).

٩١. **القول الشعري منظورات معاصرة:** رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت).
٩٢. **الكافي في العروض والقوافي:** التبريزي (يحيى بن علي بن محمد التبريزي، ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، د.ط، (القاهرة، مطبعة المدني، د.ت).
٩٣. **الكافي في علوم البلاغة:** عيسى علي الكالوب، علي سعد الشتيوي،الطبعة الأولى، (بنغازي، دار الكتب الوطنية، ١٩٩٣م)،
٩٤. **الكامل في التاريخ:** ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني، ابن الأثير، ت: ٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر تدمري، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م).
٩٥. **الكتاب:** سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر، ت: ١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٨م).
٩٦. **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل:** الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، ت: ٥٣٨هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ).
٩٧. **اللباب في علل البناء والإعراب:** البغدادي (أبو البقاء عبد الله بن الحسين، ت: ٦١٦هـ)، تحقيق: عبد الإله النبهان، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٩٥م).
٩٨. **اللباب في قواعد اللغة** (وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل): محمد علي السَّراج، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٨٣م).
٩٩. **اللغة الشاعرة:** عباس محمود العقاد، د.ط، (بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، د.ت).
١٠٠. **اللمع البهية في قواعد اللغة العربية:** محمد محمود عوض الله، الطبعة الأولى، (غزة، دار الأرقم، ١٩٩٩م).
١٠١. **اللمع في العربية:** ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، تحقيق: فائز فارس، د.ط، (الكويت، دار الكتب الثقافية، د.ت).
١٠٢. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:** ابن الأثير (نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، ت: ٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د.ط، (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت).

١٠٣. **المخصص:** ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، ت: ٤٥٨هـ)، تحقيق: خليل إبراهم جفال، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م).

١٠٤. **مدخل إلى تحليل النص الأدبي:** عبد القادر أبو شريفة – حسين قزف، الطبعة الرابعة، (عمّان، دار الفكر، ٢٠٠٨م).

١٠٥. **المعجب في تلخيص أخبار المغرب** من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين: المراكشي (عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي، محيي الدين، ت: ٦٤٧هـ)، تحقيق: الدكتور صلاح الدين الهواري، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٦م).

١٠٦. **معجم البلدان:** الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، ت: ٦٢٦هـ)، الطبعة الثانية، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٥م).

١٠٧. **معجم السفر:** السلفي (صدر الدين أبو طاهر السِّلَفي أحمد بن محمد الأصبهاني، ت:٥٧٦هـ)، تحقيق: عبد الله عمر البارودي، د.ط، (مكة المكرمة، المكتبة التجارية، د.ت).

١٠٨. **معجم المؤلفين:** عمر بن رضا كحالة، د.ط، (بيروت، مكتبة المثنى و دار إحياء التراث العربي، د.ت).

١٠٩. **مفتاح العلوم:** السكاكي (ابن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، ت: ٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م).

١١٠. **المفصل في صنعة الإعراب:** الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، ت: ٥٣٨هـ)، تحقيق: علي بو ملحم، الطبعة الأولى، (بيروت، مكتبة الهلال، ١٩٩٣م).

١١١. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء:** حازم القرطاجني (ت:٦٨٤هـ)، تحقيق:عثمان الكعاك، د.ط (بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٤م).

١١٢. **المنهاج الواضح للبلاغة:** حامد عوني، د.ط، (القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ت).

١١٣. **موسوعة الأدباء والشعراء:** محمد حمود، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الفكر اللبناني، ٢٠٠١م).

١١٤. **موسيقى الشعر:** إبراهيم أنيس، الطبعة الرابعة، (بيروت، دار القلم، د.ت).

١١٥. **نظرية البنائية في النقد الأدبي:** د. صلاح فضل، الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م).

١١٦. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب:** المقري (شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، ت: ١٠٤١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م).

١١٧. **النقد الأدبي الحديث** (من المحاكاة إلى التفكيك): إبراهيم محمود خليل، الطبعة الأولى، (عمّان، دار المسيرة، ٢٠٠٣م).

١١٨. **نمو الإنسان من مرحلة الجنين إلى مرحلة المسنين:** آمال صادق، فؤاد أبو حطب، الطبعة الرابعة، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت).

١١٩. **نهاية الأرب في فنون الأدب:** النويري (أحمد بن عبد الوهاب القرشي البكري، شهاب الدين النويري، ت: ٧٣٣هـ)، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ).

١٢٠. **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع:** السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، ت: ٩١١هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، د.ط، (مصر، المكتبة التوفيقية).

١٢١. **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان:** ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان، ت: ٦٨١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٧١م).

١٢٢. **الوافي بالوفيات:** الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، ت: ٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث، ٢٠٠٠م).

خامساً: الدوريات:

١٢٣. **مفهوم التناص في اللغة:** ناصر علي، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٦١، ٢٠٠٤م.

١٢٤. **بنية النص الكبرى:** صبحي الطعان، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤م.

١٢٥. **التناص بين التراث والمعاصرة:** نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى، المجلد ١٥، العدد ٢٦، ٢٠٠٣م.

سادساً: رسائل الماجستير:

١٢٦. **ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس:** رأفت محمد استيتي، (نابلس، جامعة النجاح، ٢٠٠٧م)، (رسالة ماجستير).

١٢٧. **دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية** في عصر صدر الإسلام: أماني جمال البيك، (غزة، الجامعة الإسلامية، ٢٠١٠م)، (رسالة ماجستير).

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	د
شكر وتقدير	هـ
المقدمة	١
التمهيد: (ابن حمديس حياته وشعره)	٨-٢٧
نسبه	٩
حياته	١٠
رحلته إلى الأندلس	١٢
رحلته إلى إفريقيا	٢١
وفاته	٢٥
ثقافته	٢٦
الفصل الأول: (الأسلوب والأسلوبية)	٢٨- ٤٦
الأسلوب ومفهومه في التراث النقدي عند العرب	٢٩
الأسلوبية ومفهومها في النقد الحديث	٣٥
المدارس الأسلوبية	٤١
بين الأسلوبية والبلاغة	٤٥
الفصل الثاني: (البنية الإفرادية)	٤٧- ٩٩
المبحث الأول: المحاور الدلالية	٤٩
• محور السلم والحرب	٥٠
• محور الغربة والحنين	٥٥
• محور الشيب والشباب	٦١
• محور العذاب والحزن	٦٧
• محور الخمر	٧٣

• محور الألوان	٧٦
المبحث الثاني: (المفردات المعجمية)	٨٧
• أسماء الأعلام التراثية	٨٧
• الألفاظ المعربة	٩٠
• الألفاظ الغريبة	**٩٣**
الفصل الثالث: (البنية التركيبية)	**١٠٠– ١٩٥**
المبحث الأول: (الجملة الشعرية)	١٠٢
أولاً: الحركة الأفقية:	١٠٣
• المظهر الأول: التقديم والتأخير	١٠٤
• المظهر الثاني: الاعتراض	١١٧
ثانياً: الحركة الموضعية:	١٢٢
• المظهر الأول: الحذف	١٢٢
• المظهر الثاني: الالتفات	١٢٨
المبحث الثاني: الأساليب البلاغية	١٣٢
أولاً: الأساليب الإنشائية	١٣٣
١. الأمر	١٣٤
٢. الاستفهام	١٣٩
٣. التمني	١٤٢
٤. النهي	١٤٣
٥. النداء	١٤٤
ثانياً: الأساليب الخبرية	١٤٨
١. التوكيد	١٤٩
٢. النفي	١٦٠
المبحث الثالث: التناص	١٦٧
أشكال التناص في شعر ابن حمديس	١٧٠
أولاً: التناص الديني	١٧١
ثانياً: التناص الأدبي	١٨١
ثالثاً: التناص التاريخي	١٨٨
رابعاً: التناص التراثي	١٩٣

الفصل الرابع: (الصورة البيانية) ١٩٦- ٢٣٧
المبحث الأول: مصادر الصورة عند ابن حمديس ٢٠٠
أولاً: التجربة الذاتية ٢٠٠
ثانياً: ثقافته ٢٠٢
ثالثاً: الطبيعة ٢٠٢
المبحث الثاني: أشكال الصورة عند ابن حمديس ٢٠٤
أولاً: التشبيه.. ٢٠٤
ثانياً: الاستعارة ٢٢٠
الاستعارة المكنية ٢٢١
الاستعارة التصريحية ٢٢٦
ثالثاً: المجاز ٢٢٩
رابعاً: الكناية.. ٢٣٣
الفصل الخامس: (البنية الموسيقية) ٢٣٨-٢٩٨
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية ٢٤٠
أولاً الأوزان الشعرية ٢٤١
ثانياً: الزحافات والعلل ٢٤٦
ثالثاً: القافية ٢٥٢
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية ٢٦٧
أولاً: المقاطع الصوتية والإيقاع ٢٦٧
ثانياً: التكرار ٢٧٧
ثالثاً: المحسنات اللفظية ٢٩٢
رابعاً: التماثل الحركي ٢٩٣
خامساً: التقسيم الموسقي ٢٩٥
الخاتمة ٢٩٩
المصادر والمراجع ٣٠٥
فهرس الموضوعات ٣١٨